Carl Neumann

Rembrandt

F. Bruckmann A.-G. München

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

H. Berkelouw
Boekhandel
Antiquariaat
Rotterdam
Tel. 7630

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/rembrandt02neum

Rembrandt

Rembrandt

von

Carl Neumann

o. Professor an der Universität Heidelberg

*

Zweiter Band

Dritte, umgearbeitete Auflage

*

München 1922

Verlag von F. Bruckmann A.-G.

ND
653
R4
N49
v.2

Alle Rechte,
auch das der Übersetzung, vorbehalten
Für Amerika:
Copyright 1922 by F. Bruckmann A.-G.
München

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Rembrandt im Zenith

Diese Richtung ist gewiß,
Immer schreite, schreite!
Finsternis und Hindernis
Drängt mich nicht zur Seite.

Goethe.

Der Goldton und die Braunmalerei.

Künſtler von heftig herausgebildeter Subjektivität, die ihren Äußerungen etwas ſicher Erkennbares, nicht zu Verwechſelndes geben, erwecken leicht die Vorſtellung, als müßten alle Schmerzen und Freuden ihres äußeren irdiſchen Lebens aus ihren Werken herauszuleſen ſein. Zumal wenn wie im Fall Rembrandts die Nachrichten über den Menſchen, den man genauer zu kennen wünſchte, fehlen oder ſpärlich ſind, liegt die Verſuchung nahe, den Künſtler zur Ausſage über den Menſchen zu zwingen. Allein dies hat ſeine enggezogenen Grenzen. Der gewöhnliche Sterbliche, den ſeine Stimmungen und Verſtimmungen in die Berufstätigkeit verfolgen, muß ſich hüten, die Anwendbarkeit ſeiner pſychologiſchen Erfahrung zu überſchätzen und zu glauben, am haſtigeren und unruhigeren Strich eines Rembrandt ſei die Spur der Verzweiflung über den Tod Saskias oder des Drucks finanzieller Nöte zu erkennen, und die Wahl dieſes oder jenes Gegenſtandes verrate etwas von den menſchlichen Neigungen des Künſtlers. Auf dieſem Gebiet iſt für den Beurteiler die größte Vorſicht vonnöten. Denn Weſen jener Ordnung führen vermöge des Reichtums ihrer Innenwelt und des Werdedrangs ihrer ſchöpferiſchen Kräfte ein doppeltes Leben. Das Leben des Tages iſt eines, und das Leben in der Kunſt ein anderes. Nicht das

Leben des Tages, sondern ein viel tieferes, das nur die ewigen Momente des Daseins als wirklich und erlebt empfindet, drängt zum Ausdruck in der Kunst. Und so schwinden dann die Widerstände der äußeren Welt, die an uns so vieles mit der Zeit hart und taub machen, im Reich der Freiheit: all die zersplitterten Teilkräfte, die sich sonst hemmen und lahmlegen, fließen in eine einzige große Kraft zusammen; alles wird flüssig und rauscht, von unsichtbarer Hand gelockt, nach oben. Hier hören die Bedingungen irdischer Zusammenhänge und Verkettungen auf.

Die Nachtwache hat Rembrandt vollendet, während seine Frau mit dem Tode rang, und von den Werken, die die nächsten Jahre entstehen sahen, ist die durchschnittliche Meinung der Kenner, daß sie zu den schönsten und einschmeichelndsten gehören, die sein Pinsel hervorgebracht hat.

Hin und wieder findet man die Werke der vierziger Jahre als Werke von Rembrandts zweiter Manier bezeichnet, Unterscheidungen, die, von der italienischen Kunstkritik aufgebracht, mit prima, seconda bis ultima maniera die wechselnde technische Ausdrucksweise zum Einteilungsgrund der Werke nehmen. Wenn man die Tragweite dieses Kriteriums nicht überspannt[1]), da es eigentlich zutreffend und erschöpfend nur auf Virtuosen paßt, so gewinnt man daran eine bequeme äußere Handhabe, die Perioden zu scheiden. In diesem Sinn pflegt man bei Rembrandt zunächst die ausführende, preziöse, kältere Manier der ersten Zeit einer wärmeren und breiteren Manier gegenüberzustellen. Indessen wäre mit diesen Gegensätzen das Wesen des technischen Problems nur ungenügend erkannt.

Der wärmere Ton, der allmählich zum Goldton wird, und das Bemühen, mit ihm den Hauptfaktor der Vereinheitlichung des Bildes zu gewinnen, meldet sich bei Rembrandt schon zu einer Zeit, da dieser Stimmung noch die Vorliebe für genaue Durchführung und Modellierung eine

[1]) Fromentin geht so weit, von Rembrandts Bildern zu sagen: „Le vrai et le profond mérite de ses ouvrages n'a presque rien à voir avec les nouveautés de son travail", was freilich der rein technischen Beurteilungsweise, auf die sich viele Kenner etwas zugute tun, widerspricht.

Art Widerstand leistet. Diese Vorliebe läßt den Künstler seine Gegenstände gern nach vorn ziehen, um ohne trübende Medien alles gehörig durchbilden zu können. Die neue Manier siegt erst in dem Augenblick, da Rembrandt hierauf verzichtet, seine Gegenstände von der vorderen Ebene des im Bild dargestellten Raumes nach der Tiefe zurückschiebt und ihnen das gibt, was die Franzosen „enveloppé“ nennen. An einer ganzen Anzahl Bilder vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre ist hierin das Schwanken des Künstlers zu bemerken. Das Kasseler Brustbild[1]) einer reichgekleideten jungen Dame z. B. zeigt alle Eigenschaften des schönen erwärmten Tons, dabei aber die Figur ganz nach vorn gezogen. Besonders charakteristisch nach dieser Seite ist das Berliner Doppelbildnis des Anslo mit seiner Frau (vgl. zuvor S. 282 f.). Die größere Hälfte des Bildes, der Tisch mit seiner Decke, den Büchern, dem Leuchter, die Gestalt des Anslo sitzen prachtvoll im Ton, und dies ist für die Person des dargestellten geistlichen Herrn ein nicht zu unterschätzender Vorteil. Sein fettes, wenig geistiges Gesicht fanden schon die Zeitgenossen für den Charakter dieses hochgeschätzten Mennonitenpredigers unbezeichnend. „Man muß Anslo hören, um ihn zu sehen“, schrieb Vondel. Warum hat nun Rembrandt, der die Hauptperson mit dem Stillebenzubehör der schmeichelnden Wirkung zuliebe abrückte und dem Zauber seines Tonbades aussetzte, für die Frau eine Ausnahme gemacht? Wer sein Auge geübt und auf Schätzungen dieser Art eingestellt hat, wird verwundert bemerken, wie ungleich der Beschauer die Entfernung des Mannes und der Frau, viel stärker als die wirkliche Entfernung gemeint ist, empfindet. Der höchst ausdrucksvolle Kopf der Frau sitzt ganz vorn und wirkt als heller Fleck hart gegen den Grund. Das stärkste Beispiel solcher zwiespältiger Behandlung haben wir bereits kennengelernt. Es ist der Leutnant Ruytenburch in der Nachtwache.

Das Zurückschieben der Figuren, das Freilassen des Vordergrundes, so daß der vordere Raum im Gemälde leer bleibt, d. h. nur mit Luft gefüllt ist, kann seinem Wesen und seiner Wirkung nach verschieden bezeichnet werden. Die Luft im Bild scheint dicker und undurchlässiger zu werden; sie

[1]) „Rembrandtwerk“, III, Nr. 382.

breitet das Schönheitsmittel ihres Schleiers über die Gegenstände. Es ist ein Unterschied ungefähr derart, wie wenn man sein Auge erst auf die wirklichen Dinge und dann auf ihr Abbild im Spiegel richtet. Der Spiegel nimmt den Dingen die Härte und Unverträglichkeit des Nebeneinanderstehens; er verbindet, er laviert die Übergänge, er schafft den einheitlichen Tonnenner, er schmeichelt dem Auge. Immer ausschließlicher ergreift nun Rembrandt das Thema der bei sorgfältig geschlossenem Licht interieurmäßig empfundenen Stimmungen, deren Weichheit noch nicht dagewesene Akkorde enthüllt. Es ist, als habe er alle Dinge mit Sammet umkleidet. Das Hauptmittel dieser Kunst ist Dämmer und Dunkel, nicht mehr als Kontrast für die Wirkung des Lichts, sondern um seiner eigenen Eigenschaften willen. Eine der frühesten vollkommenen Schöpfungen dieses warmen Helldunkels ist die kleine Darstellung der Parabel Christi von den Arbeitern im Weinberg (St. Petersburg)[1]). Es ist in der Anordnung der Lichtgegensätze das Ideal eines Ostade, ein großer abenddunkler Saal mit einem großen hellen Fenster links; aber das Fenster nicht ganz vorn. Der Vorgrund hat keine Figuren, sondern Ballen, eine Kiste mit Skripturen und Büchern, eine Katze, einen Hund, alle ohne Lokalfarben in den Schattenton gesetzt. An einem Tisch im beleuchteten Mittelgrund die Hauptgruppe; die rote türkische Decke dieses Tisches ist völlig entfärbt, die Hauptgruppe von drei Personen vortrefflich im Ausdruck, der Herr sitzend, zwei Arbeiter, die sich über die ungerechte Verteilung des Lohns beklagen, stehend; danach rechts weiter in die Tiefe sich verlierend andere Gestalten in Durchgängen, unter Wölbungen, die den tiefsten Schatten sammeln. Schon in diesem Werk, das 1637 datiert ist, sind die Abstufungen im Schatten, die skizzenhafte, aber völlig erschöpfende Zeichnung der Hintergrundfiguren von nicht zu überbietender Meisterschaft, die Fähigkeit, Schatten und Dunkel zu beleben, eine kaum glaubhafte (zumal, wenn man das Bild mit dem gleichzeitigen, an malerischer Qualität viel geringeren Tobiasbild des Louvre vergleicht). Diese Schattenharmonien mit ihrer tiefweichen Klangfarbe verfolgt Rembrandt eine ganze Weile — oder sind sie es, die Rembrandt verfolgen? —; er wählt danach die Stoffe seiner

[1]) Abbildung s. o. Nr. 52.

92. Der Prediger Anslo und seine Frau — Berlin

93. Suſanne im Bad überraſcht

Berlin

Darſtellung. Was er braucht, ſind Interieure, Dunkel, Abend oder Nacht, Stille, Heimlichkeit eines leidenſchaftsloſen Glücks. Wo aber die anderen Holländer unbeſehen in das gewöhnliche Leben greifen, bevorzugt Rembrandt das bibliſche Genre, und zwar in jener alles Pathos abſtreifenden Umbildung, für die in den Niederlanden von Lukas van Leyden, dem alten Brueghel, Aertſen, Beuckelaer an ſchon eine lange Überlieferung vorlag. Die Bibelſtoffe haben den Vorteil allgemeiner Verſtändlichkeit; man braucht ſich über die Motivierung der Figuren nicht zu beſinnen. Gefällt dem Maler ein Eſelchen, ſo kann er eine Flucht nach Ägypten malen; mag er eine Kinderſtube, ſo bietet ſich die heilige Familie.

Solcher heiligen Familien hat Rembrandt in dieſen Jahren mehrere gemalt [1]), alle ſehr ähnlich in der Stimmung. Dickliche Kinderſtubenluft, Stille, die nur vom Schnurren der Katze, vom Zuſammenſinken der Scheite im verglimmenden Feuer, vom Atmen des Säuglings und etwa vom Knarren der geſchaukelten Wiege unterbrochen wird (ab und zu ſtört die Arbeit des Zimmermanns Joſef, der mit ſeinem Hacken nicht recht in dieſe Stille paßt). Maria lieſt in einem großen Buch; eine ältere Frau, Anna, iſt dabei; alle ſind ſchläfrig; es iſt Nacht vor den Fenſtern, und wenn der Schauplatz die große Diele des Hauſes iſt, ſo ſieht die Nacht vieläugig dunkel auch von den Wölbungen und von den Treppen herunter, die ſich in finſteren Räumen verlieren. Noch brennt eine Kerze und zeichnet große Schattenbilder an die Wand; was von Gläſern, Flaſchen, Metallſachen da iſt, fängt inmitten dieſes allgemeinen Einſchlafens ein kleines Lichtchen. Oder man findet wirklich alle eingeſchlafen, Joſef, Maria und das Kind: da erſcheint der Engel und mahnt zur Flucht nach Ägypten. Maria hat ein tiefdunkelblaues Kleid wie der Nachthimmel, der Engel iſt weiß und blond. Stimmungen dieſer Art kamen Rembrandt auch aus dem Buch Tobit entgegen. Hatte er ſonſt wohl aus dieſem Buch den dramatiſchen Augenblick des ſich enthüllenden Wunders und des entſchwebenden Engels gewählt, ſo boten ſich ihm nun Züge familienhaften Idylls, woran dieſes merkwürdige kleine Buch reich iſt, das, der Zeit der Zerſtreuung der Juden entſtammend,

[1]) „Rembrandtwerk", IV, Nr. 250—252.

die Innigkeit der Familienbande, die Eltern- und Kindesliebe, den engen Zusammenhang der Glaubensgenossen, die Rechtlichkeit in allem Tun, das friedenreiche Vertrauen in den Herrn und seine Engel, „die die Gebete hinauftragen und Zutritt haben zu der Herrlichkeit des Heiligen", in so ergreifender Weise vor Augen stellt. Da ist also in der dunklen Kammer der alte Tobit, dem seine Frau das Böckchen bringt. Er aber hebt warnend die Hand; denn er mißtraut ihr, daß das Tier am Ende nicht geschenkt, sondern gestohlen sei, um ihrer Armut aufzuhelfen. Wie in dem warmen Dämmer kein Ton zu Unrecht sitzt, so atmet das ganze kleine Bild eine Zufriedenheit in der Armut und in skrupulöser Rechtlichkeit des Wandels in Gottes Wegen. Oder man sieht die beiden Alten schweigend sich gegenübersitzen, er am Kaminfeuer, sie das Spinnrad drehend. Durch das Fenster scheint der blaue Himmel, und die Sonne beleuchtet rote Ziegeldächer. Innen aber ist alles still und gedämpft; kein Ziegelrot, sondern vom glimmenden Feuer bis zur Jacke der Frau nur erlöschende Töne. Was die zwei Leute sich sagen könnten, haben sie sich längst gesagt; sie haben die nämlichen Gedanken und Gefühle; sie sehnen sich nach ihrem Kind Tobias, das in der Ferne weilt. Der Alte ist blind. Im Fenster hängt ein Vogelbauer. Etwas von Gefangensein, vom Nichtgenießen der blinkenden Sonne und der Luft da außen, von langsamem Sichverzehren tönt aus diesem Bild und legt sich schwermütig schön dem Beschauer auf den Sinn[1]).

Hierher gehören auch Darstellungen der Anbetung der Hirten, wo sich unter dem weichen Mantel der Nacht Männer, Frauen und Knaben, die Hirten, in den dumpfigen Stall drängen, um beim Laternenschein das Kindlein zu verehren. Von den dunklen Sammettönen ist Rembrandt so umschmeichelt, daß er auch die Begegnung der Magdalene mit dem auferstandenen Herrn statt am frühesten Morgen in nächtlichem Dunkel geschehen läßt (Braunschweig). An einer ganzen Anzahl Themata läßt sich in diesen Jahren verfolgen, daß Rembrandt Abstufungen von Dämmerung, tiefer Dunkelheit und Nacht mit künstlicher Beleuchtung an den nämlichen Stoffen

---

[1]) „Rembrandtwerk", V, Nr. 331 (Sir Francis Cook, Richmond); das andere IV, Nr. 249 (Berlin).

verſuchte, wobei dann auch die kompoſitionelle Erfindung nicht dieſelbe blieb. Die Guttat des barmherzigen Samariters, Jeſus mit den Jüngern in Emmaus, das Bad der Suſanna beſitzen wir in ſolchen zeitlich dicht beieinanderſtehenden Doppelredaktionen, deren Hauptunterſchiede im Grad und in der Stimmung der Dunkelbehandlung liegen. Wo Farbe ein vernehmliches Wort mitſprechen ſollte, war der Verdunkelung, ſeit die Manier, die Figuren vorn an die Rampe zu ziehen, verlaſſen wurde, eine natürliche Grenze geſetzt. Weiter als ſpäte Dämmerung konnte nicht gegangen werden, ſollte die Farbe im Mittelgrund nicht erlöſchen, und nun entſtanden in der Richtung auf Farbenmelodik in den vierziger Jahren Schöpfungen, die ergänzend neben die Richtung auf Tonharmonie treten und Rembrandt in nächſter Verwandtſchaft mit den Symphonikern des farbigen Helldunkels, mit Murillo, unter den Landesgenoſſen mit Metſu und de Hoogh (deſſen Dunkelbilder hier allein in Frage kommen) zeigen.

Das Berliner Bild der Suſanna mit den beiden Alten wird immer als ein Hauptbeweis gegen diejenigen beſtehen, welche Rembrandt nach der Fromentinſchen Formel als „luminariste“ und nicht als Koloriſten gelten laſſen mögen. Der Stoff des Bildes kann kaum anders denn als widerwärtig bezeichnet werden, ſo ſehr er der Kunſt von der Frühzeit der Katakomben an durch alle Jahrhunderte Anregung gegeben hat. Die Geſchichte der keuſchen Suſanna, einer der apokryphen Zuſätze zum altteſtamentlichen Buch Daniel, iſt die Erzählung eines Verleumdungsprozeſſes, den zwei Richter der jüdiſchen Gemeinde, ſehr gegen ihren Beruf, aus Rache gegen eine ſchöne Frau anſtrengen, die ſie im Bad belauſcht und ihren böſen Anträgen nicht willig befunden haben, ein warnendes Beiſpiel der Zuchtloſigkeit und des Unrechts innerhalb der jüdiſchen Diaſpora[1]). Den Schauplatz und die Anordnung, die Rembrandt gewählt hat, muß man wohl oder übel kurz beſchreiben; denn von dem, worauf es ankommt, der Farbe, gibt die Photographie keine Vorſtellung. Es iſt ein Teich im Park des Palaſtes, Steinſtufen, über die Suſanna, faſt ausgekleidet, eben hinabſteigen wollte, um die Füße einzutauchen, als ſie durch den handgreiflich zudringlichen

[1]) Kautzſch, „Die Apokryphen“, I, 177.

Alten erschreckt wird. Die eine Hälfte des Bildes dient nur der Resonanz und Instrumentierung der anderen, ein farbiges Halbdunkel, das die Bäume noch grün erscheinen läßt. Dann mischen sich nach rechts graue, grüne, braune Töne; im Mantel des hinteren, weißbärtigen Alten kündet sich Rot an, vorbereitend und allmählich sich nähernd, bis wie ein klarsanfter Hornton aus dem Dunkel eines Waldes das leuchtende Kardinalrot hervorbricht, in dem der abgelegte Mantel der Susanna gefärbt ist. Dieses Rot des Mantels mit den schweren Borten und das Rot der Schuhe ist ein Meisterstück von Farbenglanz; von der einen Seite sorgfältig angestuft, platzt es nach der anderen gegen den Fleischton des nackten Körpers und das weiße Linnen in einer prachtvollen Kontrastwirkung auf. Niemals vor dieser Malerei ist so viel Brillanz der Farbe mit so viel Reichtum modulierender und diskreter Begleitung verbunden gezeigt worden. Es ist nicht das Forte italienischen Farbenausdrucks noch die deutlich phrasierende italienische Melodik mit ihren leicht ins Auge fallenden Intervallen der Farbe, sondern eine geheimnisvoll rauschende Flut, die nur auf Augenblicke die Wunder ihrer Tiefe zu enthüllen scheint. Die schwül bewölkte Sommernacht, das stille, kühle Wasser, die ganze dumpfe Lüsternheit der Szenerie finden in den Personen einen dämonisch elementaren Ausdruck.

Das künstlerische Wesen dieser Behandlungsart könnte man in diesem Fall und einigen ähnlichen (wozu die Petersburger heilige Familie gehört) als koloristische Spannung bezeichnen. Ein Zurückhalten, Verhüllen, Ahnenlassen, Entschleiern von Farbe, die plötzlich in einem mächtigen Akzent an den Tag bricht. Oft aber bleibt es bei dem harmonisierenden Stadium, ohne daß das sich ballende Tongewölk einen solchen Blitz und Schlag aus sich entsendet, und dies gilt in besonderem Maß von den Bildnissen dieser Periode des goldenen Tons.

Von dem Porträtcharakter dieser Werke der mittleren Schaffensperiode Rembrandts war schon bei einem früheren Anlaß die Sprache. Die Gunst des Geschmacks, der die Goldtonmanier bevorzugt, bleibt auch den Bildnissen dieser Klasse treu. Man kann hier leichter als bei irgendeiner anderen Gruppe Rembrandtscher Werke von einem Bildnistypus reden. Ein sorgfältig angelegter Hintergrund, oft etwas Architektur, in schwach auf-

leuchtendem oder mäßig erhelltem, grünlichem, leicht zu mattrötlich erwärmtem Ton; davon sich herauslösend die Gestalt in schweren, weichen Kleidern lichtschwacher Farbe, dunkelrot, dunkelgrün, goldrostfarben, braunrot, weich im Dunkel und weich in den Stoffen. Viel Sammet und Pelz. Das Licht ist sparsam, aber auf Gesicht und Händen um so wirksamer; der rötliche Lokalton des Fleisches ist dem Gesamtton, der Inszenierung in Grün und Gold, gewichen. Die Nebendinge spielen ihre Rolle: Pelzmützen, Federbarette, goldene Ketten, Schmuck, Fächer, Goldborten, Gerät, die ihren besonderen halblauten Dialog mit dem Licht führen. Ein vergilbender Schimmer, der über die Blätter eines aufgeschlagenen Buches fällt, ein Licht, das in der Metallfassung eines Kneifers gefangen wird, geben kleine Akzente, die in die wundervollen Tonübergänge Gliederung bringen. Eine gewisse Verliebtheit in die vier abschließenden Wände, die jedes Geräusch, jede starke Farbe, jedes grellere Licht ausperren, jeden lebhafteren Luftzug fernhalten, aber keine stickige Schwüle, sondern das ungetrübte Behagen des Kammermusikers an seiner süßen, heimlichen Musik. Gegen die etwas herausfordernde Art der Bildnisse der dreißiger Jahre ein Zurückweichen, das die Entfernung vom Beschauer vergrößert und die Nahbarkeit erschwert, offensichtlich ein Zug zur Distinktion, ja zur Pose und Gefallsucht. Rembrandt ist ein Stückchen auf dem Weg zu van Dijck, dem Idol des vornehmen Publikums jener Zeit. Sogar die Säule des Architekturgrundes mit der Draperie, ein echt van Dijcksches Inventarstück, findet sich[1]). Dazu absichtlich gezeigte Hände sorgfältigster Ausführung wie auf der stehenden Figur des Kasseler Bildnisses von 1639, der Dresdener und Berliner Saskia von 1641 und 1643, dem sehr nobel gegebenen Berliner Rabbiner von 1645 und dem absichtsloseren Petersburger vom gleichen Jahr[2]). In all diesen Bildnissen ist mehr Neigung, das Arrangement zu betonen, Bärte und Hände zu pflegen, als das Psychologische über eine gewisse Grenze hinaus zu individualisieren, und so meinen manche ein großes Lob auszusprechen, wenn sie an diesen Rembrandtporträten rühmen, die

---

[1]) „Rembrandtwerk", IV, Nr. 266.
[2]) „Rembrandtwerk", IV, Nr. 254, 264, 265, 295, 297.

besten Eigenschaften venezianischer Bildnisse seien ihnen zu eigen gegeben. In der Tat findet sich Rembrandt auf dem Weg zu dem, was der gewöhnliche Sprachgebrauch „Idealisieren" (d. h. Schmeicheln) nennt. Wie seltsam bei einem Mann von Rembrandts Kunstüberzeugungen: er mildert sogar die Häßlichkeit! In der Radierung einer männlichen Halbfigur von 1641 (B 261) macht er durch den Schnitt der Haare, durch reiches Kostüm und Schmuck, die wunderbar glänzend aus dem dunklen Grund hervorschillern und den Blick gefangen nehmen, durch den Ausdruck des Nachsinnens, das leicht vergeistigend wirkt, die Häßlichkeit des Gesichts vergessen. Auffälligere Beispiele sind die berühmten Bildnisradierungen des Jan Asselijn und Ephraim Bonus (B 277, 278). Asselijn, ein Landschaftsmaler der italienisierenden Richtung, war klein von Gestalt; seine eine Hand war so verkrüppelt, daß sie mit Mühe die Palette hielt; weshalb ihm die lustigen römischen Malbrüder den Namen Krabbetje gaben. Rembrandt hat beide Merkmale, die er sich in der Zeit seines heftigen Naturalismus schwer hätte entgehen lassen, verdeckt; durch einen hohen Hut, durch Abschneiden der Figur nach unten, durch eine fast trotzige Haltung mit eingestemmtem Arm hat er ihn stattlicher gemacht; die große Hakennase und das Doppelkinn sind durch die Frontstellung gemäßigt. Es ist nicht der lustige Bentbruder, sondern der Signore, der aus Italien nach Holland zurückkam. Ähnlich unansehnlich war das körperlich Gegebene bei dem Dr. Bonus, eine zwerghafte Erscheinung, stark jüdische Züge. Der Arzt ist zerstreut — denn seine Gedanken sind anderswo — die Treppe hinabgestiegen; er hat den Mantel umgeworfen; die Handschuhe sind noch nicht angezogen. Die kürzer abgeschnittenen Baluster des Treppengeländers und die sich senkende Brüstung deuten die Bewegung an und ergänzen die vorangegangenen Schritte des Mannes. Nun macht er Halt und sieht mit nachdenklichem Blick, der einen Grund von Güte und Freundlichkeit der Seele verrät, heraus. Daß er stehen bleibt, hat einen sozusagen mechanischen Grund. Das Treppengeländer, an dem seine rechte Hand herabgeglitten war, ist zu Ende. In der Schwebung des leisen Konflikts zwischen einer — wie eben deutlich wird — unbewußten körperlichen Bewegung und einer divergierenden Bewegung der Gedanken und der Empfindung liegt der

94. Junger Mann Radierung

95 Der Landschaftsmaler Asselijn Radierung

96. Dr. Ephraim Bonus — Radierung

97. Lievens — Dr. Ephraim Bonus

Ausdruck der Geſtalt. Mehr dürfte man nicht hineinlegen wollen als die Spannung dieſes Augenblicks. Das übrige tut die wunderreiche Illuſion der Kunſt, die die Geſtalt aus der Flut vibrierenden und atmenden Hell-dunkels mild dämmerhaft hervortauchen läßt, doch durch die ſtarken Glanz-lichter der Treppenbalauſter in einer gewiſſen Ferne gehalten. Das Schön-heitsmittel weicher Einbettung ſtumpft die Spitzen und Härten des Charak-teriſtiſchen ab und wickelt ſie ein; die lange, ſpitze Naſe, die zwerghafte Kleinheit der Figur fallen nicht mehr auf; nur die Hand iſt ſehr individuell gebildet. Alles dies iſt leiſe Dämpfung, aber nicht ſchmeichelnde Verände-rung im Sinne der Renaiſſancekunſt. Hierüber darf kein Mißverſtändnis aufkommen. Die lehrreichſte Gegenprobe iſt die, neben dem Rembrandt-ſchen Bonus das Blatt von Lievens nach dem nämlichen Bonus (B 56) zu betrachten. Hier iſt der Geiſt der in Antwerpen adoptierten Renaiſſance-kunſt offenbar, welcher nicht der Rembrandts iſt. Der gleichen Zeit (1647) und der nämlichen ſtiliſierenden Richtung gehört das radierte Bild des jungen Herrn (ſpäteren Bürgermeiſters) Six an (B 285). Aus gemalten und gezeichneten Vorſtudien kennen wir die Umwege und ſorgfältigen Über-legungen genau, über die Rembrandt zum Entſchluß kam. Seine Kupfer-platten hat er ſelten ſo völlig bis in alle Ecken durchgearbeitet (ſo daß ein moderner Künſtler [Legros] eben wegen dieſer „unrembrandtſchen“ Umſtänd-lichkeit die Echtheit zu beſtreiten wagte!). Mit dem Rücken an das offene Fenſter gelehnt, derart, daß das Geſicht zum Teil durch den Reflex des Buches, in dem er lieſt, beleuchtet wird, ſteht Six in dem dunklen Zim-mer; was zur Straße, zu den Menſchen, zur Welt gehört, ſeine junkerliche Kleidung, Hut, Degen, Mantel hat er abgelegt, das Wams aufgeknöpft; er iſt allein mit dem Buch und ſeinen Gedanken. Es iſt nicht ſo ſehr dieſer beſtimmte junge Mann, als ein allgemeineres, in das hinüberſtiliſiert wird, die Einſamkeit im Genuß des Denkens. Vergegenwärtigt man ſich einen Augenblick Dürers „Hieronymus im Gehäuß“, welch ein Unterſchied! Bei Dürer die Sonne breitflächig im Zimmer und der Einklang eines tap-feren Gemüts mit Gott und ſeiner Schöpfung. Hier bei Rembrandt die ge-ſuchte und betonte Einſamkeit; ſchwere, eben zurückgeraffte Vorhänge, das aus allen Ecken und Winkeln quellende Dunkel, das Abdämpfen aller zer-

ſtreuenden Einzeldinge, wodurch erſt der moderneren Empfindlichkeit die Sammlung und Verſenkung ermöglicht wird; eine weichwarme, dunkle Brutſtätte ſtiller und ernſter Gedanken. Der Stimmungswert des Dunkels in ſeinem Crescendo und Decrescendo iſt doch in Bildniſſen dieſer Art Hauptſache und der ausſchlaggebende Faktor[1]); dieſe Porträte, die radierten und die gemalten, ſind in erſter Linie ſchöne Bilder und ſtimmungsvolle Dekorationen; ſie ſprechen mit einem wohlklingenden Organ, mit ſanfter Stimme von den Wänden herab, und wie ſich eine weiche Hand wohltuend auf unſere Stirn legt, ſo umfangen ſie ſtreichelnd den Sinn des Beſchauers. Will man wiſſen, wie die Radierung von Jan Six in Farbe überſetzt zu dieſer Zeit geraten würde, ſo gibt das Kopenhagener Bild eines jungen Gelehrten oder einer bibliſchen Perſon am Fenſter die Antwort (Ny Karlsbergmuſeum). Kein Bildnis, ſondern Genre, in wohlklingenden Farbenton gebadet.

Selbſt ſehr geiſtig wirkende Stimmungen, Sammlung, Nachdenken, Gebet (man denke an das Dresdener Bild des Manoah) erſcheinen in dem Weſentlichen ihres intenſiven Lebens eng an die hochgeſteigerte Ausdrucksmacht einer ſehr empfindlichen *ſinnlichen* Beobachtung gebunden, die das Dunkel in unerhörter Weiſe bereichert, belebt und zum Sprechen bringt. Begreiflich daher das Intereſſe, mit dem Rembrandt in unaufhörlichen Studien dem Dunkel all ſeine Geheimniſſe abzufragen trachtet. Neben den Helldunkelporträten und Hiſtoriengemälden des Goldtons, neben den nächtlichen Darſtellungen der heiligen Familie, der Anbetung durch die Hirten, den Tobias- und Suſannabildern laufen Radierblätter her, die, frei von Erwägungen über Farbenverteilung, das Dunkelſtudium als ſolches bekunden. Da iſt der ſogenannte Schulmeiſter von 1641 (B 128), ein kleines Blättchen von acht Figürchen, davon ſieben im Dunkel ſind; da iſt die Ruhe auf der Flucht (B 57), wo die drei heiligen Perſonen nachts unter einem Baum der Ruhe pflegen, an dem die Laterne von einem Aſt herabhängt; dann kommt

[1]) Im achtzehnten Jahrhundert erzielte das Blatt von Jan Six unter allen Rembrandtſchen Radierungen wegen der Seltenheit guter Abdrücke die höchſten Preiſe. Gerſaint, „Catalogue raisonné“, p. 216. „Supplément“ von Yver, p. 28.

98. Jan Six — Radierung

99. Junger Mann am Fenster lesend. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

100. Das Kind mit dem Besen St. Petersburg

anfangs der fünfziger Jahre ein neuer Anstoß in der gleichen Richtung: der sogenannte Dreikönigsabend (B 113), Kinder, die einen sternförmig gebildeten Lampion durch die nachtfinstere Straße tragen; eine Flucht nach Ägypten (B 53), tiefe Nacht, Josef, die Laterne in der Hand, führt den Esel am Zügel; eine Anbetung (B 40), die heiligen Personen unter Decken schlafend, indessen die Hirten mit der Laterne störend die nächtliche Ruhe unterbrechen. Es handelt sich nicht um den *Effekt* des grell auftreffenden Lichtes, ein Problem, das viel älter ist als Rembrandt; sein Studium ist der Prozeß der Ausgleichung zwischen Hell und Dunkel, das Entdecken der unendlichen Stufentreppe, soweit sich noch im Schatten Leben regt. War indessen eine Zeitlang die Radierung das bevorzugte Mittel seiner Experimente, so wendet sich dies in den fünfziger Jahren; die Malerei wird unbedingt Herr, und die Kupferplatte muß sich malerischen Absichten dienstbar machen. Der leichte, einfache, geistreiche Zug der Nadel schwindet; um die Skala zu erweitern, wonach Rembrandt verlangt, um die tiefsten, klangvollsten Schattenwirkungen zu erzielen, reißt die Nadel immer tiefere Furchen; die Gräte, die sich an den Rändern erheben, werden ausgenützt, um Farbe festzuhalten. Mittels einer sich komplizierenden Technik *malt* Rembrandt seine Radierungen. Immer mehr steigt die Flut, immer sonorer wird der Klang, in dem die Dunkelmassen heranschwellen, immer weicher die Kissen, in die sein Figürliches hineinzubetten Rembrandt alle seine Erfindung und Kunst anstrengt. Etwas Psychopathisches scheint endlich vorübergehend doch auch mitzusprechen, ein grenzenloses Bedürfnis nach Ruhe, nach Auslöschen des verwirrenden Tages, nach Betäubung, nach der Wohltat gnädigen Dunkels, Nacht, Schlaf und hold aufblühendem Traum. . . .

In seiner Malerei hat dieses Sehnen von den vierziger Jahren bis in die fünfziger hinein eine tiefe Spur hinterlassen. Es ist die Zeit, wo der Goldton in eine ausgesprochene Braunmalerei übergeht, wo der Temperaturgrad der Bilder eine letzte Steigerung erfährt, die es fast zu einer Überheizung kommen läßt, wo sich über die temperierte Wärme seines grünlichen Golds eine Schwüle breitet, und eine Treibhausluft entsteht, die wohl üppige, noch üppigere Blüten hervorlockt, aber als übertreibende Gewaltsamkeit und als Druck empfunden wird.

Erinnern wir uns nochmals des schönen Berliner Susannabildes mit dem wohligen Glanz seiner Farbe. Es mochte Stunden geben, wo diese Farbe Rembrandt allzu herausgespitzt und berechnet vorkam; in einem zweiten Susannabild (im Louvre) ist die Pracht des roten Mantels, sind die beiden Alten weggefallen; geblieben ist die nackte Frau, der Teich, die Bäume, aber alles in noch tiefere Heimlichkeit einer späteren Stunde gerückt, der leuchtende Fleischton gegen lauter Braun und rötliches Gold gesetzt, das Ganze um einen Grad weicher, geheimnisvoller, süßer, verführerischer. Ein Hauptstück dieser Art ist aber die Bathseba des Louvre. Eben nach dem Bad hat sie den Brief, den ihr der verliebte König David geschrieben hat, gelesen. Dies ist der Gegenstand; alles übrige sprechen Farben und Töne. Das weiße Briefpapier ist schon ein starkes Gelb; der nackte Körper sitzt als Ton zwischen einem Goldbrokatgewand, das weiter hinten liegt, und einem weißen Laken, das über einem roten Pfühl erscheint. Das Rot spritzt nochmals in dem roten, mit Korallen geschmückten Haar empor. Als dunkler Hauptkontrast kniet zu Füßen eine Dienerin; alle Schatten sind ein vollkommenes Schokoladebraun. Die venezianische Art, an die auch der Schmuckreif an dem nackten rechten Arm erinnert, ist hier noch überboten, der Kontrast des leuchtenden nackten Körpers gegen das warm umfangende Braun der Schatten von unerhörter Mächtigkeit. Wirklich, hier kann man sehen, wie aus tiefverschlungenem, dunklem Wurzelgeflecht von braunen Tönen hervorwachsend „blühendes“ Fleisch hervorgetrieben worden ist.

Der Pariser Maler Bonnat erzählt, wie er im Louvre bei der Eröffnung des Saales der Sammlung Lacaze (mit der das Gemälde dem Louvre vermacht wurde) zugegen war. „Nie werde ich diesen Eindruck vergessen. Mein alter Lehrer Robert-Fleury kam gerade dazu, und wir sagten uns: das ist das schönste Bild im Louvre. Vielleicht war das eine Übertreibung des damaligen Augenblicks; aber es ist unbestreitbar, daß es kein Stück Nacktmalerei gibt, welches es an mächtiger Wirkung des technischen Verfahrens mit diesem Frauenkörper aufnehmen könnte (‚que nul morceau de nu, pour la puissance d'exécution, ne vaut ce torse de femme‘).“ Das Malverfahren, über das er dann weiter spricht, erscheint ihm als Fachmann wie ein Wunder und unerklärbar.

101. Bathseba mit dem Briefe König Davids — Paris

102. Joseph, von Potiphar verklagt — Berlin

Dieselbe Konstruktion beleuchteter Körper auf schokoladebraunem Grund zeigen, nicht am nackten Körper, sondern an farbigen Stoffen die beiden Darstellungen von Josef, den die Frau des Potiphar bei ihrem Mann verklagt. In der Mitte steht das weiße Bett, links Josef, rechts das arge Weib und Potiphar. Josef hat Goldoliv an und einen roten Gürtel, Potiphar leuchtet unbestimmt wie von dunklen Perlen und altem Gold; zwischen ihnen erscheint das Bett und die Frau und ein Sessel. Die Lokalfarbe der Gesichter, der Lippen ist zugunsten des braunen Tons aufgegeben. Auf dem Petersburger Exemplar hängt ein dunkelroter Mantel ganz vorn über das Bett; die Frau trägt ein gelberes Rot und Hermelin; auf dem überlegteren und überlegenen Berliner Exemplar ist die Frau ebenso gekleidet, aber das zweite Rot des Mantels vom Bett vorn entfernt und rückwärts auf die Sessellehne geschoben. Das Weiß des Bettes ist in seinem Umfang verengt worden, der Baß der reichen dunklen Samtvorhänge spricht vernehmlicher mit. Alles ist besser zusammengefaßt. Wie nun die glühend roten Farben hier gegen das Weiß und das unbestimmtere Phosphoreszieren der grüngoldenen Töne und der braunen Schattengründe wirken, kann nicht beschrieben, kaum mit durstigen Augen gefaßt werden. Es ist, als sähe man den Farbengeist aus dunklen Tiefen heraufquirlen und an der Oberfläche moussieren; überall steckt er darin, ist mit allem vermischt, aber nur an bestimmten Stellen hat er freien Durchpaß. Daher spricht die Farbe nicht so frei und glänzend wie auf dem Susannabild; ihr Charakter ist hier der einer bewegten Vibration; alles funkelt, glitzert, glüht und sprüht, daß die Wirkung ganz einzig in ihrer Art ist. Man darf nicht vom Ausdruck und der Bewegung der Figuren ausgehen, um diese Bilder zu würdigen; die Figuren sind wie Glühkörper zauberischen Scheins; daß sie Träger einer sehr dramatischen Aktion sein könnten, hat Rembrandt völlig vergessen.

Einmal auf diesem Gleis eines bestechenden, sich willig der energischsten und ins Auge springenden Modellierung bietenden Tonsystems, ist ihm Rembrandt mit fühlbarer Wonne nachgegangen. Die kleine badende Frau, die eben, das Hemd in die Höhe hebend, ins Wasser schreitet (London), das Mädchen mit dem Besen (St. Petersburg) zeigen die starke illusio-

nistische Seite dieser Kunst. Wie an dem letztgenannten Bild, das ein kleines Dienstmädchen über eine Brüstung lehnend zeigt[1]), die trotzige Kinderstirn modelliert ist, wie überall auf den Bildern dieser Klasse aus den schokoladebraunen Schatten irgendein Rot, sei es rotes Haar, eine rote Mütze, ein rotes Kostümstück mit dem Reiz einer enthüllten Heimlichkeit herausstieht, das sind Wirkungen, bei denen vielleicht etwas zu viel an die Wirkung gedacht ist, und die sich deshalb leicht der Nachahmung darbieten[2]).

In demselben Jahr, da Rembrandt das Datum 1654 auf seine Bathseba setzte, war, neunundzwanzig Jahre alt, Paul Potter gestorben. Von demselben Jahr ist das Bildnis, das Bartholomäus van der Helst von Potter gemalt hat, datiert, ein wahrhaft bewundernswertes Stück (im Haag). Man sieht den jungen Potter, wie er vor der Staffelei sitzt und sich eben umwendet, ein bleiches Gesicht zwischen fahlen, rötlichblonden langen Locken, ein unbestechlicher Blick zweier etwas zugedrückter Augen. Noch hält die Hand Palette, Pinsel und Malstock. Der frühe Tod Potters ist eines der verhängnisvollsten Ereignisse der holländischen Kunstgeschichte des Jahrhunderts. In die letzten Jahre seiner unausgesetzten, fleißig bedächtigen Tätigkeit drängen sich jene zahlreichen Tierstücke, in denen er eine so eindringliche Predigt ruhigen Naturstudiums (Naturstudium auch in der Wirklichkeit der Farbenerscheinung) hinterlassen hat. Er ist allmählich breiter im Vortrag und minder ausführend in jeder Einzelheit geworden; aber er bleibt dabei, wenn er einen Tierkörper in freier Luft modelliert, blaue Schatten zu geben; der Verführung der braunen Schatten und ihrer vehementen Wirkung hat er widerstanden. Die letzte Zeit seines Lebens hat Potter wie Rembrandt in Amsterdam gewohnt. Über seinem Grab, kann man fast sagen, schlugen die braunen Fluten der Malkünstler zusammen.

---

[1]) Im Vordergrund des Petersburger Bildes bemerkt man ein kreissegmentförmiges dunkleres Rund, das wie ein Brunnenschacht aussieht. Vielleicht lehnt das Kind über eine Brunneneinfassung. Auf verschiedenen Bildern der Zeit kann man Brunnen sehen, deren Rand teilweise von Stein gemauert, an einer Seite aber aus Holzbrettern gefügt ist.

[2]) „Bei Rembrandt ist der braune Ton Absicht und wirkt wie eine warme Beleuchtung. Ihm nachzuahmen, dürfte nur dann ratsam sein, wenn man ein dem seinen ähnliches Wissen ins Feld zu führen hat.“ Ludwig, „Grundsätze der Ölmalerei“, 261.

Rembrandt trägt nicht die Hauptschuld daran; in einem früheren Kapitel haben wir zu zeigen versucht, wie allgemein die Neigung nach dieser Ausdrucksart war. Ein Gegensatz blieb aber übrig, und der Geschmack blieb geteilt, freilich nicht im Sinne Potters; der Gegensatz war der der reicheren Farbigkeit und der monochromen dunklen Art. Als um die Zeit von Rembrandts Ende der junge Jan Griffier, der sich durch seine Flußlandschaften bekannt gemacht hat, zu Roghman, einem Freund Rembrandts, in die Lehre kam, trat er in die Überlieferung der braunen Manier ein; damals waren das feststehende Übungen, und man hatte gelernt, nach dem Wunsch der Käufer in Rembrandts Manier oder jener anderen zu malen.

Die Vorstellung des braungoldenen Rembrandttones sitzt in uns allen so fest, daß man immer aufs neue erstaunt, von den Werken der dreißiger Jahre vielfach feststellen zu müssen, welch andere Wege und Möglichkeiten damals offen lagen. Ebenso wie bei Franz Hals in den zwanziger Jahren hat es bei Rembrandt eine Zeit ganz anderer Tonideale gegeben, die erst allmählich dem Geschmack der warmbraunen Inszenierung gewichen sind. Es gab eine Kombination von Hellblau und Blond auf vorwiegend grauer, nicht brauner Grundlage, die später völlig verschwindet. Besonders sprechende Beispiele jener Frühperiode sind die Bilder: Diana und Aktäon und die große Blendung Simsons. Auf dem einen ist ein von dunklen Eichen abgeschlossener Waldsee, der die Göttin mit ihren Nymphen zum Bade gelockt hat. An der Uferböschung hat man auf einer hellblauen Decke das Jagdgeschütz, die Spieße und Pfeile und Köcher, niedergelegt, und alles tummelt sich in dem kühlen, blauen Wasser. Die nackten Körper der Mädchen stehen als zartes Blond gegen den blauen See. Das andere Werk, die Blendung Simsons, 1636 datiert, während Diana und Aktäon von 1635 ist, weicht schon darin von der üblichen Anordnung aufs stärkste ab, daß (vgl. Abbildung Nr. 34) statt des sonst gleichmäßig geschlossenen dunklen Hintergrundes dem Licht von hinten eine breite Gasse geöffnet ist. Das Dunkel bildet also nicht die Grundfläche und Tiefe, sondern den Rahmen. (Hierin besteht eine starke Ähnlichkeit mit der gleichzeitigen Petersburger sogenannten Danaë, Abbildung Nr. 118) Delila hat eben dem schlafen-

den Helden die Haare abgeschnitten und die Mörder hereingerufen, die ihr Opfer überwältigen. Die triumphierende Delila und der zu Boden geworfene Simson sind hell beleuchtet, indes die Vorhangportieren oben und links, die gepanzerten Philister rechts den dunklen Rahmen bilden. Dieser Rahmen ist auf vorwiegend grauer Unterlage gehalten, wobei die Stoffe zu violett neigen, die Wand zu steingrau, indes die Panzer und Waffen dieses Steingrau auf metallischer Unterlage und mit nervöseren Lichtern wiederholen. Inmitten dieser Begleitung neutraler Töne die Hauptfiguren im vollen Licht, beide halb entkleidet. Delila in weißem, weitärmeligem Hemd und blauseidenem, goldgesticktem Unterrock, dessen Leuchtkraft durch ein helleres Blau des Hintergrunds noch gehoben wird; Simson trägt über dem Hemd, das auf der Brust geöffnet ist, einen zitronengelblichen Leibrock und graue, kurze Hosen, die von einem graubraunen Bund gehalten werden. Dazu nun der Gegensatz der zartbläulichen Rosahaut an den nackten, perlengeschmückten Armen der Frau und des dunkleren Fleischtons Simsons. Alle diese blauen und gelblichblonden Farben sind schließlich durch Schatten und Reflexe in einer Weise belebt, die dieses Bild zu einem koloristischen Meisterwerk Rembrandts erhebt. Von unvergleichlicher Meisterschaft ist die Schattenpartie an Delilas Hemd; wie durch einen durchsichtigen Rauchtopas scheint die Körperfarbe heraus. Am Simson erinnert das Gemenge zitronengelber, grauer und fleischfarbener Töne mit den rötlichen Reflexen an jenes Wunderstück von Murillos Geburt der Maria, der „Perle des Louvre", wo das Kind in ein ähnlich delikates Aroma von Farben gebettet ist.

An diese aus Rembrandts Werken mit den Jahren verschwindenden Beispiele einer kühlen, feinen Farbenwirkung muß man denken, wenn man verstehen will, daß eine gewisse Heftigkeit, ja Umkehr und Bekehrung zu dem braunen Tonbad geführt hat. Jene blaublonde Phase tönt noch 1642 in der „kleinen Fee" der Nachtwache und dem ihr engverwandten David- und Absalombild (oben S. 333 f.) nach. Dann bleiben Potter, der Delfter Vermeer, van der Helst zeitweise die einzigen, die kühle Farben gern verwenden. Das Blau, sonst die Lieblingsfarbe der vornehmen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, tritt bei Rembrandt

gänzlich zurück. Heiße, dunkle Töne kommen auf seiner Palette zu unbedingter Herrschaft.

Der Zauber des warmen, stark geheizten Tones hat durch das ganze achtzehnte Jahrhundert nachgewirkt. Es wäre von Belang, einmal die Geschichte des Rembrandtkultus, zumal in dem England des achtzehnten Jahrhunderts, zu vernehmen. Dabei würde vielleicht manches wichtige Resultat auch für die Echtheitsfrage gewisser vermeintlicher Werke des Meisters gewonnen werden[1]). Während in Italien und Frankreich die Wiederauflichtung der Palette bereits früher einsetzt, hat in England erst Turner den Bann der Dunkelmalerei gebrochen. Im neunzehnten Jahrhundert hat dann die Anknüpfung an die alten Meister mit einer gewissen Notwendigkeit aufs neue die Verführungskünste des braunen Tons heraufbeschworen; wie viele sind nicht von den fünfziger bis in die siebziger Jahre durch die braune Phase hindurchgegangen! Wie viele, die starke Wirkungen wollten, haben nicht wie Bonnat empfunden: „Ce qui frappe chez Rembrandt, c'est la puissance, la force et l'éclat!"

Künstler dürfen sich ihr Idol schnitzen, wie sie es brauchen. Wir dürfen aber sagen, daß Rembrandt, der „éclat" macht, nur eine vorübergehende Ansicht dieser mächtigen Künstlerpersönlichkeit darstellt. Die Übereinkömmlichkeit der braunen „Sauce" (der „décoction de pruneaux") kann sich auf Rembrandt berufen; aber Manier und Meister sind zweierlei, und erst die Schule zimmert das System, von dem sich in keinem Fall die lebendig flüssige Kraft und das Freiheitsgefühl eines Meisters bändigen läßt. Die Meister können von allen Parteien angerufen werden, weil sie vielseitig sind und, über den Parteien stehend, jedem etwas geben. Daß dies so ist, hat Rembrandt im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in seltsamer Weise erfahren. Als nämlich infolge des Angriffs von Pleinair und Naturalismus der braune Topf in die Ecke gestellt werden mußte und Sepia und „terre de Sienne" verschwanden, kam ein französischer Kunstkritiker, Durand-Gréville, unter dem Eindruck der zunehmenden

[1]) Auf einem radierten Blatt von Benj. Wilson im britischen Museum liest man, es sei 1751 „as a very fine Rembrandt to one of the greatest connoisseurs" verkauft worden.

Helligkeit aller Bilder auf den Gedanken, Rembrandts brauner Ton sei nichts anderes als Entstellung und Verleumdung. Wenn das achtzehnte Jahrhundert gern, „pour chauffer", braunen Firnis über Gemälde legte, so sei eben Rembrandt just dasselbe widerfahren; seine ganze mystische Tiefe und Phantastik sei Täuschung und falscher Schein, sein Goldbraun eine Legende. Man brauche nur den Firnis zu entfernen, so werde der wahre Rembrandt, nüchtern, hell und klar wie der Tag, erkannt werden, von der Nachtwache angefangen jedes Dunkelstück sich lediglich als verdorben und mißverstanden erweisen. Diese Meinung, in Rede und Schrift vorgetragen, zog weite Kreise. War man lange in der Täuschung befangen gewesen, Schmutz und Firnis, den die Zeit auf alte Bilder gehäuft, für wesentliche Bestandteile des „schönen Galerietons" zu halten, so fiel man nun in das Extrem, die alten Meister als Propheten der modernen Hellmalerei in Anspruch nehmen zu wollen. Einem der berühmtesten unter den lebenden holländischen Malern trug ich einmal meine Verwunderung vor, daß die Alten in unübertrefflicher Beobachtung Land und Landesart charakterisiert hätten, ja, daß in keinem Land der Welt die alte Kunst so restlos als etwas Gegenwärtiges und Lebendiges in die Empfindung trete wie in Holland; nur die natürliche Farbe, das reiche Grün, welches auf so kurze Entfernung durch das trübende Luftmittel in Blau übergehe, sei auf den meisten alten Bildern nicht zu finden. Worauf ich die Antwort erhielt, über die Farbe zu urteilen, seien wir nicht recht zuständig, weil Firnis und Alter den Bestand völlig verändert hätten.

Dieser Meinung entgegen und selbst zugegeben, daß insonderheit das Grün, was Haltbarkeit anlangt, eine sehr heikle Farbe ist, kann festgestellt werden, daß viele alte holländische Bilder nicht braun geworden und nie braun gewesen sind. Was dagegen Rembrandt betrifft, so spricht, einerlei wie im Einzelfall Erhaltung und Zustand eines Gemäldes ist, die ganze technische Entwicklung seiner Kunst eine Sprache, die jede Unsicherheit ausschließt. Seit der Mitte der dreißiger Jahre, wo die Erwärmung des Tones anfängt, drängt alles auf dieser Grundlage zur Harmonisierung und erreicht im Goldton der vierziger Jahre seinen Idealausdruck. Von hier führt ein weiterer Schritt und eine Art von Übertreibung zur Braunmalerei, die an-

fangs der fünfziger Jahre ausgebildet ist. Rembrandt war aber nicht der Mann, auch wenn er lange gesucht und sich im selben Gleis bewegt hat, bei einer Lösung stehenzubleiben und Sklave seiner eigenen Manier zu werden. Feine graue Töne melden sich wieder, die Stickluft und Hitze des braunen Tonbades zu kühlen.

Der Maler der Seele. Das Hundertguldenblatt.

In all diesen Jahren verraten sich an Rembrandts künstlerischem Weg zwei Klippen, die sein Schaffen bedrohen. Die eine ist das Spezialistentum, die andere der Geist der italienischen Kunstart.

In Holland, wo seit der konfessionellen Trennung der Bedarf an religiöser Monumentalmalerei, der, wie die südlichen Niederlande zeigen, in den katholischen Ländern noch immer der Kunstproduktion ihr Gepräge gab, geschwunden war, mußte die Malerei sich ihr Publikum neu schaffen. Als Mittelsmann zwischen Künstlern und Publikum erlangte infolgedessen der Kunsthandel eine große Bedeutung, und die Schwierigkeit, Brücken zum Publikum zu finden, brachte es mit sich, daß, wer einmal den Zugang hatte, leicht in Gefahr geriet, bei dem stehenbleiben zu müssen, was ihn zuerst in Gunst gesetzt hatte, also eine Spezialität zu pflegen. Daß so viele holländische Maler sich in einem engen Kreis von Motiven und Darstellungen bewegen, hat keinen anderen Grund, als daß sie von den Liebhabern auf gewissen Rollen festgenagelt wurden, und so rückte in dem Augenblick, wo der Rembrandtton etwas Bekanntes und sozusagen Marktgängiges geworden war, an Rembrandt wie an jeden, dem das Malen auch ein

Mittel für das äußere Dasein war, die Gefahr heran, sich in ein Spezialistentum zu verfangen.

Die Werke des schönen grüngoldenen Tons sind innerhalb der Gesamtleistung seiner Kunst eine Gruppe, die der durchschnittlichen Gewöhnung und dem Verständnis des Kunstsinnes am leichtesten entgegenkommt. An keiner Stelle seiner Bahn stand Rembrandts Gestirn dem italienischen Kunstgeist näher, sofern man nicht auf Zufälligkeiten äußerer Ähnlichkeit und Berührung, sondern auf die innere, tiefere Verwandtschaft sieht. In Holland trug dies bei der starken und stärker werdenden Liebhaberei für italienische Kunst zweifellos zum Erfolg Rembrandts bei: Friedrich Heinrich von Oranien, der Statthalter, bezahlte ihm Mitte der vierziger Jahre den doppelten Preis von dem, was er in den dreißiger Jahren gegeben hatte. Mitten in Holland, in Utrecht, saß enklavenartig eine Malerschule, die die arkadische Schäferpoesie Italiens, die glatten Gottheiten des Olymps und die süßen Amorettchen importierte. Selbst Rembrandt fand gelegentlich an den sauberen Putten sein Gefallen; anders als sein vom Adler entführter Ganymed erscheinen die Engelbübchen auf den Radierungen der Verkündigung an die Hirten, des Todes der Maria, auf dem Petersburger Gemälde der heiligen Familie, wohlerzogene, anständige Kinder guter Leute. Die Hauptsache ist aber, daß Neigung und Nachgiebigkeit, die körperliche Erscheinung zu verschönern und durch Inszenierung vorteilhaft zu machen, wie sie sich in den Bildnissen der vierziger Jahre verrät, daß überhaupt das Einhüllen in die Wolke des „schönen" Tons einem poetisch traumhaften Entrücken aus der Wirklichkeit gleichkommt, welches jenem mutlosen Zurückweichen, jener Flucht vor Wahrheit und Wirklichkeit (wie wir nun einmal im Norden Wahrheit und Natur empfinden) verwandt ist, welche Flucht das Grundelement der antiken und der Renaissancekunst bildet, und die sich mittels einer bis heute wirksamen sophistischen Umdeutung als Schönheitsideal maskiert.

Auf diesem Wege weiterzugehen, an jenen beiden Klippen sich festzufahren, war Rembrandt durch die Vielseitigkeit seines gebieterischen Genius und durch seinen künstlerischen Charakter geschützt.

Als wir zuvor von den Gemälden der Bathseba und Susanna sprachen, waren wir lediglich auf Ton und Farbe aufmerksam, achteten aber nicht auf

die Wiedergabe der nackten Frauengestalt, die im Mittelpunkt jener Gemälde steht. In beiden Fällen entspricht die Darstellung des weiblichen Körpers so wenig dem Kanon der Schönheit, daß selbst erfahrene Rembrandtkenner daran Anstoß nehmen, wie denn Michel bekennt, die Beine dieser Bathseba seien von einer „grande vulgarité", ihr Leib zeige die offenbaren Spuren „de déformations", und nur der Oberkörper sei von sehr reiner Zeichnung. An derselben Stelle also, wo Rembrandts Kolorit des Nackten als dem der größten Darsteller weiblicher Schönheit unter den Italienern ebenbürtig gepriesen wird, verwehrt Rembrandt durch die bewußte „Gemeinheit" der zeichnerischen Form, die Vergleichung weiter auszudehnen und lehnt die wohlwollenden Zensuren akademischer Ästhetik ab. Hier ist der Punkt, wo sein Gewissen Rembrandt zurückhielt, sich irgendeiner Nachgiebigkeit gegen die klassizistische Schönheit schuldig zu machen.

Der Unverstand drückt das anders aus; er pflegt zu sagen, Rembrandt fehle das Schönheitsgefühl, und es sei ihm nicht gegeben, schöne Körper zu erfinden. Als ob nicht jeder Akademieschüler, der die Antikenklasse hinter sich hat, Akte nach dem Muster des belvederischen Apoll, des Hermes des Praxiteles oder jeder gewünschten Venus zeichnen könnte! Künstler, die dieses Bedürfnis des Publikums befriedigen, pflegt es überall zu geben; nur daß die Nachwelt keinen Anlaß findet, ihre Namen zu nennen. Man muß nicht glauben, Rembrandt hätte etwas derart nicht gekonnt. Der Unterschied ist, daß ein Genius dieser Kraft vieles nicht *will*, daß ihm sein Gewissen verbietet, Dinge zu machen, die ihm innerlich nach seiner Art zu empfinden unwahr erscheinen. Dieses Gefühl wird unüberwindlich, wenn es im Erbe und sozusagen im Blut liegt, wenn hinter der Empfindung der Künstlerpersönlichkeit die Empfindensweise einer Zeit oder — was mehr sagt — eines ganzen Volkes steht, dessen Geschichte eine Art Gesetz ist, das durch die Jahrhunderte gilt. Von Shakespeare sagte der junge Goethe, „daß ihm das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte". Nichts kann wahrer sein als diese Bemerkung.

Die Jahrhunderte, die in Holland geistig noch mitlebten, so wie sie in Spanien und England zur Erneuerung nationaler Kunst entgegen der kosmopolitischen Renaissance das Beste taten, waren die des Mittelalters. Mag

einiges in der natürlichen Anlage des Volkes liegen — „un peuple réfléchi, qui n'a pas une vie de surface comme les Italiens, mais une vie intérieure, recueillie, profonde“ (sagt Ch. Blanc von den Holländern) —, das Entscheidende tut die historische Formung des Volkscharakters, und hier war an den Rändern kontinentaler Kultur dem Mittelalter ein wirksames Nachleben gegönnt.

Wann wird der Bann von uns genommen werden, daß wir alles, was immer groß und mächtig im Mittelalter uns entgegentritt, die Gestalten eines Dante, Franz von Assisi, eines Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, die vom tiefsten Herzblut und der spiritualistischen Seele des Mittelalters genährt sind, den Vorläufern der Renaissance oder dieser selbst zurechnen? Daß wir im Widerwillen vor einer in Politik und Korruption verkommenden kirchlichen Hierarchie, in Abneigung vor einem sich selbst zum Stillstand verurteilenden System geistiger Bevormundung und Verdummung die ewigen Werte der Erziehung und Zucht der Seele übersehen, die das Mittelalter vollbracht und geschaffen hat?![1]) Stark im Besitz dieser Werte hat sich allmählich ein Widerstand bilden können, das Anfluten der Renaissance zurückzudämmen, und die Elemente dieses Widerstandes sind heute noch die Reserven, mit denen dieser Kampf bis zum endlichen Sieg fortgeführt wird.

Italien hat mit der Wiederbelebung des Heidentums unter dem Schein eines Fortschritts eine verhängnisvolle Reaktion heraufgeführt; die Erneuerung des heidnischen Kunstideals, die nicht als Nachahmung der Antike, sondern als eine frei wahlverwandte, zum Mittelalter und seiner Seele gegensätzlich gerichtete Bewegung auftrat, hat auch die Verherrlichung, die Steigerung, die Divinisierung des Körpers, hat Götter und Göttinnen erneuert, sie hat den selbständigen und unabhängigen Wert der Form (einen Glauben, ohne den freilich überhaupt keine Kunst leben kann) in einem Grad betont,

[1]) Meine Ansichten über das wahre Verhältnis von Mittelalter und Renaissance habe ich inzwischen ausführlicher entwickelt und begründet in der kleinen Schrift: „Byzantinische Kultur und Renaissancekultur“, 1903, Berlin und Stuttgart, Spemann. Dazu meine Studien über Jakob Burckhardt und die Entstehung seines Renaissancebegriffs in: „Jakob Burckhardt, Deutschland und die Schweiz“, Gotha, Perthes, 1919.

daß sie unwillkürlich in den stärksten Gegensatz zu Ausdruck, Seele, Gehalt gelangen mußte. Es ist niederdrückend, zu sehen, wie etwa ein Fra Bartolomeo in seinen Spätwerken die Gestalten entseelt, sich das Herz aus dem Leibe reißt, nur um die großen Airs und das vornehme Auftreten der neuen Kunstsprache zu gewinnen. Dies war die Kunst, die in den hochstehenden und international sich nahestehenden Klassen aller Länder angenommen wurde: die Tiefe des Volksgeistes wurde von diesem humanistisch-ästhetischen Betrieb nicht berührt. Die Volksseele war es, die sich mit dem siebzehnten Jahrhundert wieder zum Wort meldete, den starken Strom mittelalterlichen Empfindens, der eine Weile, unbeachtet von den Modegefühlen der oberen Schichten, unterirdisch geflossen war, zur Oberfläche brachte. Handgreiflich ist es in Spanien, wie das Mittelalter mit seinem Supranaturalismus und seiner leidenschaftlichen Religiosität in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts auflebt: der Dienst der Immakulata, die Wunder und Ekstasen weltflüchtiger Seelen, die Taten der Demut und Aufopferung erfahren durch die Kunst eine Verwirklichung und Verklärung, dergleichen an Inbrunst und Glut des Ausdrucks noch nirgends und niemals erlebt worden war. Bei Shakespeare müßte man sehr am Äußerlichen seiner gezierten Sprache und seiner klassischen Metaphern kleben bleiben, wenn man nicht mit der mittelalterlichen Roheit und Kampflust zugleich die christliche Spiritualisierung der Liebe, die Atherzartheit des Weiblichen, die in der Schule des Christentums erwachte Skrupulosität des Gewissens, in aller Erfindung und Gestaltung aber die romantische Phantasie des Mittelalters gewahren wollte. „Tout l'art de Shakespeare", ist vielleicht mit leichter Übertreibung gesagt worden, „toute son inspiration émanent du moyen âge" (Littré). Und Rembrandt! Wo ist an diesem Menschen eine Ader von dem positiv-kommerziellen Geist seiner Umgebung, von der Nüchternheit ihrer Berechnungen, wo hätte der klassische Modezauber, dem die politisch führenden Kreise Hollands erliegen, Macht über ihn? Aus dem Virtuosen arbeitet er sich heraus; das monumental Prunkende ist ihm fremd; das bühnenmäßig Posenhafte, das Hauptblendwerk und -reizmittel der kosmopolitischen Kunst, berührt ihn nicht. Seine Wurzeln greifen in ein ganz anderes Erdreich tieferen und echten Volkslebens, seine Augen dringen höher als der be-

fangene Blick; aus den dunkelnden Gewölben in Dämmerung webender mittelalterlicher Dome holt er seine Magie und seine Mysterien herab; Wunder und supranaturale Wahrheit erschaut er in den Dingen der Wirklichkeit. In einem Jahrhundert geboren, welches äußere weltliche Ehre über alles schätzt, die Standestrennung verschärft, Duellregeln und Rangordnung peinlich feststellt, verachtet Rembrandt den Anstands- und Ehrenkatechismus der Leute von Welt; Pose und schöne Linie gelten nichts bei ihm, überhaupt nicht das Ansehen der Person[1]). Denn er sieht Dingen und Menschen ins Herz und lernt, nichts schön finden als ihre Seele; ja, er entdeckt in sich die evangelische Vorliebe für die Letzten, die die Ersten sein werden, für die Armen und Bresthaften und Häßlichen und öffnet ihnen sein mitleidiges Fühlen. Dies ist das große Licht, das in Rembrandts Herzen in seiner zweiten Schaffensperiode immer heller aufgeht, nachdem er sich selbst, vom Leiden heimgesucht, innerlich erneuert hat. Dies ist die Seele des Mittelalters, die in Rembrandt erwachend sich von Organen bedient findet, welche modern, scharf unerbittlich in das Irdisch-Wirkliche verliebt sind, und diese Seele gibt dem Blick neben seiner Schärfe die Tiefe, daß er das Weite und Breite durchdringt und die Abgründe und Unermeßlichkeiten des Daseins blitzartig erleuchtet und ergründet.

Die Kenner pflegen die formale Seite von Kunstwerken in den Vordergrund zu stellen, so ausschließlich von Schönheit des Tons und den interessanten Seltsamkeiten technischer Behandlung zu reden, daß man sich ganz laienhaft vorkommt, indem man an seelische Eigenschaften, an den moralischen Charakter von Kunstwerken erinnert, Dinge, die der Betrachtungsweise einer „Kunst um der Kunst willen" völlig überwunden und altfränkisch

---

[1]) Baldinucci: „Era umorista di prima classe e disprezzava tutti." Dann folgt die Stelle über sein plebejisches Aussehen, seine schmutzige Kleidung und die über die Malgewohnheiten, welche zuvor S. 120 zitiert worden ist. „Umorista" hat den Sinn von: launisch extravaganter Sonderling, Original.

erscheinen. Tatsächlich hängen aber diese Eigenschaften und Wirkungen so verschiedener Ordnung enger zusammen, als es den Anschein hat.

Die Neigung zur Harmonisierung, welche in den vierziger Jahren auf der Höhe steht, darf in Ansehung des Sachinhaltes der Darstellungen das Verdienst für sich beanspruchen, manche Quersprünge der anfänglichen, etwas wilden naturalistischen Erfindung beseitigt, aufdringliche Willkürlichkeiten und bizarre Liebhabereien gemäßigt zu haben. Wenn das weichere Tonsystem beim Bildnis das psychologische Interesse verminderte, so kam für die übrigen Darstellungen das Zurückdrängen der Figuren, der Akteure, von der Rampe der ruhigen, einheitlichen, sachlichen Wirkung zugute. Daß der Glanz der Nebendinge gedämpft wird, daß die schönen Kleider und Stoffe nicht mehr auf den besten Plätzen sitzen, daß der Ernst der Handlung Zubehör und Ausstattung, die sich nicht mehr vordrängen dürfen, beherrscht, verstärkt das Gewicht der inneren Bedeutung des Dargestellten. Jene doch eigentlich bequeme Charakterisierungsart des extremen Naturalismus aller Zeiten, äußerliche Kennzeichen zu unterstreichen (das „Räuspern und Spucken" nachzumachen), tritt schon deshalb zurück, weil sich bei einem in zarten Übergängen modulierenden Vortrag die Häufung auffälliger Akzente von selbst verbietet. Dieser weich einhüllende, die Schroffheit der Lokalfarben abstumpfende Vortrag, den wir früher in der Simsonshochzeit mit dem Inhalt des Bildes in Konflikt fanden, drängt allmählich zu sorgfältigerer Auswahl der Inhalte und zu sachgemäßer Behandlung. Wir betrachten kurz zwei Beispiele.

Jan Six, zu dem Rembrandt Beziehungen hatte, schreibt eine Tragödie Medea, die der Künstler in der Buchausgabe mit einem Kupfer schmückt. Der Inhalt des Stückes ist reich an Pathos und Greueln, Wunderzeichen und großen Worten, Gift und Mord, welch eine Gelegenheit für Illustrationen in der Art von Simsons Blendung durch die Philister! Rembrandt hat nicht die Ermordung der Kinder, noch das jammervolle Ende der Kreüsa, noch den Drachenwagen gewählt, überhaupt keine Szene, die im Stück vorkommt, sondern die Trauung Jasons und Kreüsens im Tempel der Juno (B 112 von 1648), eine Massenszene mit Musikanten, Gästen, Teilnehmern und Zuschauern, wobei der Ausdruck der Figuren in aller Steno-

graphie des kleinen Formats bewundernswert geraten ist. Vorn im Schatten der Architektur naht das dunkle Verhängnis in der Gestalt Medeens, unerkennbare Züge, eine unter dem Gewand drohend erhobene Hand, ein blinkender Stern auf der Brust. Ist Rembrandt hier der Verlockung zum Affektvollen und Krassen, dessen Ausdruck in seiner Kunst der dreißiger Jahre eine beträchtliche Rolle spielt, aus dem Weg gegangen, so weiterhin der anderen Verlockung, glänzenden und malerischen Dingen auf Nebenpfade zu folgen. Die Anbetung der Könige ist ein Thema, das den Malern aller Zeiten Versuchung ward, reiche Stoffe und Schmuck, ein ethnographisch buntes Gewimmel von Menschen und Tieren zur Schau zu stellen, ähnlich wie sich Rembrandt in der Berliner Täuferpredigt Gelegenheit ersah, einen ganzen Jahrmarkt von Typen, Trachten und Tieren zur Augenweide zu bekommen. Auf dem späten Bild der Anbetung, das Rembrandt 1657 gemalt hat (London, Buckingham-Palast. Vgl. weiterhin S. 570 und Abbildung 174), bedeckt Dunkel das reiche königliche Gefolge. Der wunderbare Stern scheint auf das Dach der Hütte, und die Könige, jeder nur von einem Diener begleitet, nähern sich dem Kind wie einem Altar. Es ist ein großes Mysterium, das sich da vollzieht; man hält den Atem an, um die Feierlichkeit nicht zu stören, den Zauber nicht zu brechen. Keine von diesen Gestalten hat ein Bewußtsein, daß sie gesehen wird und eine Rolle spielt; ihre Bewegungen sind die von Leuten, die bei einer Sache sind und keine anderen Gedanken haben: wenn sie einen Arm heben oder sich niederbeugen, so liegt in der Gebärde eine Ausdrucksfülle, als sei es anders überhaupt undenkbar. Allmählich wächst die sachliche Gegebenheit mit dem technischen Ausdrucksmittel und der Auswahl der Anordnung so zusammen, daß es kein einseitiges Vordrängen mehr gibt. Figuren wie in dem zweiten Lichtzentrum der Nachtwache, die lediglich durch die technische Ökonomie gefordert werden, aber außer dem geistigen Zusammenhang der Komposition stehen, kommen kaum mehr vor; Widersprüche zwischen dem Tun der Figuren und der Tonstimmung des Bildes schwinden; je fester Rembrandt alle Mittel und Möglichkeiten in der Hand hat, um so mehr scheinen sie für ihn den Anreiz zu verlieren, damit zu prunken. Das Kostüm, das Rembrandt im Unterschied von der Antike und einem Teil der italienischen Schulen nie als „Echo der

Gestalt", nie nach seinen Linienakzent verwertet hat, sondern immer nach seiner Stoffart, die durch Licht und Farbe belebt wird, ist in der frühen Zeit der eigentliche Tummelplatz für die Licht- und Farbenlust des Künstlers; das Rembrandtkostüm ist keine Laune, sondern ein wesentliches Stück seiner Kunst. Aber wieviel einfacher und sachlicher wird er auch nach dieser Seite! Man braucht nur die Kleidung auf den Radierungen der großen Lazarus-erweckung oder des „Ecce homo" der dreißiger Jahre mit der des Hundert-guldenblattes, des David im Gebet oder des Tobias (B 41 und 42) zu vergleichen, um sofort des Unterschieds inne zu werden. Dem oberflächlichen Urteil, welches, von so viel Meisterschaft technischen Könnens verblüfft, mit einer gewissen Blendung den Verwegenheiten dieses Könnens folgt, erscheint Rembrandt als ein Virtuos. Diesem immer wiederholten Verdikt gegenüber kann nicht genug versichert werden, daß die wahren Kenner die entgegengesetzte Meinung vertreten. „Einfalt und Bestimmtheit des Ausdrucks, Tiefe und Wahrheit der Empfindung, Zusammenhang und Deutlichkeit der Anordnung sind bei ihm ebensoviel wert, als seine wundersamen Licht- und Schattenspiele" (Kolloff). „In seinen Werken scheint alles durch einen Akt des Willens, richtiger gesagt, unmittelbar aus der innersten Empfindung heraus geschaffen. Sein technisches Verfahren ist nichts als der gehorsame Übersetzer der Wahrnehmungen seiner Seele" (Blanc). Diese Urteile treffen den Kern des Wesens von Rembrandts späterer Kunst. Es sind Eigenschaften, die wohl von Anfang an sich ankündigen und hervorbrechen, aber mannigfache Ablenkung erfahren. In künstlerischen Kämpfen mußten sie sich herausläutern, mit dämonischen Mächten ringen. Nun aber wird Rembrandts Kunst frei und freier; man spürt (mit Goethe zu reden), wie alle Häute vom Herzen sich lösen, und wie Rembrandt den Menschen und Dingen in die Seele sieht. Die Innigkeit und Herzlichkeit, die tiefe Ergriffenheit dieser Sprache ist noch nie gesprochen worden; sie ist ganz und gar unerhört und neu; äußerlich, wie wir alle sind, finden wir am Anfang Mühe, sie zu verstehen. Im Unterschied von den früheren Werken, jener Heimsuchung Mariä oder dem „Noli me tangere" (von 1640 und 1638), deren schöne Klangwirkung schneller vergeht (s. oben S. 219 ff.), sind die späteren von der Art, daß man sich immer tiefer in sie hineinsieht, ihre Seele immer un-

ergründlicher findet. Und so stelle man in Gedanken neben das wundersame Blatt von Christi Predigt (B 67) Raphaels Predigt Pauli in Athen! Trotz ihrer bloßen Füße stehen und sitzen diese Raphaelschen Athener, kunstreich in ihre Gewänder und Mäntel gehüllt, wie Fürsten da, gewohnt, etwas vorzustellen und gesehen zu werden, alle wie auf einer Bühne und mit den notwendigen Übertreibungen, die Rolle und Öffentlichkeit verlangen; keiner dreht dem Beschauer den Rücken. Von dieser vornehmen Erziehung und Pose ist allerdings bei Rembrandt nichts zu finden; seine Menschen sind viel zu sehr mit dem Innersten ihrer Seele beteiligt, um an edlen Anstand und gute Bühnenwirkung zu denken. Es ist eine ergreifende Intimität des Gehabens in diesen sechsundzwanzig Gestalten; vorne sitzt breit eine Frau mit ihrem Kind, vom Rücken gesehen; ein zweites Kind liegt spielend auf dem Boden, ohne Interesse an der Predigt zu heucheln [1]). Die Erwachsenen denken in diesem Augenblick nicht daran, stattlich zu erscheinen; alles Körperliche ist wie ausgehängt und außer Tätigkeit; denn das Wort berührt jeden in der Tiefe. Viel mehr durch den Reflex seiner Worte in allen Abstufungen und Ausprägungen der Aufmerksamkeit ist Christus in seiner Macht über die Gemüter kenntlich als an irgendwelchem übertreibendem Herausheben der eigenen Gestalt und ihrer Bewegung. Die Rhetorik und die große Gebärde der Italiener haben hier keine Statt; das Herz spricht zum Herzen, und die Gemeinschaft ist die der Seelen. Von einem Schüler Rembrandts, dem Maler Hoogstraten, ist bekannt, daß er späterhin, da er selbst Schüler erzog, ein Theater für sie einrichtete, um ihnen die Gebärdensprache besser beizubringen. Von Rembrandt hat Hoogstraeten diese Methode sicherlich nicht gelernt; denn Rembrandts Kunst fängt eben da an, wo das Theater und die Bühne aufhört.

Je mannigfaltiger die Komposition, je zahlreicher die Figuren, je komplizierter die Rechnung wird, die Verteilung, Haltung und Bewegung der Mitwirkenden aufgeben, um so höher und seltener ist die Fähigkeit, alle Schwierigkeiten und Behelfe, alle Absichten und bloßen Geschicklichkeiten vergessen zu machen und Geist und Seele des Werkes zu unmittelbarem

---

[1]) Vgl. auch meine Schrift: „Rembrandt und Wir", 1900, S. 30 f.

Ausdruck zu bringen. Hierin ist Rembrandts großes Radierblatt Christus als Arzt (B 74) eines der Wunder der Kunst zu nennen. Man nennt es das Hundertguldenblatt, weil für Abzüge des Werkes schon zu Lebzeiten des Künstlers jener nach damaliger Schätzung erstaunlich hohe Preis gegolten haben soll. Das Bild zeigt neben dem Herrn und seinen Jüngern in der Hauptsache zwei Gruppen, die Mühseligen und Beladenen, die sich zu Jesus drängen, und die Gesättigten, die Pharisäer, die ihm feind sind. Soll man auf die Frage antworten, warum in dieser breiten Schaustellung von Elend und Bedürftigkeit auf der einen, von Hochmut, Verachtung, Kritik auf der anderen Seite, nichts, aber auch nichts, widerwärtig und aufdringlich, abstoßend und dadurch anziehend und ablenkend wirkt, sondern alles aus einem Guß ist, so wäre zu sagen, daß dieses Bild die reife Frucht jahrelanger Studien und Bemühungen gibt. Es steht inmitten eines großen Gefolges verwandter Darstellungen, die sich zeitlich darum schließen. Das Personal, das hier auftritt, kannte Rembrandt aufs genaueste; wie von selbst wuchs es schließlich zu dieser großen zentralen Schöpfung zusammen.

An den Kompositionen der Historienmaler, und manchmal selbst der größten, wird man Stellen bemerken, wo man fühlt, daß die Inspiration versagte, und daß für gewisse Motive von Haltung und Bewegung das Modell herangeholt werden mußte; ein kleines Zuviel, eine leise Absichtlichkeit verrät sich und verrät Unsicherheit und Gedächtnisschwäche des Künstlers. Die größten Werke sind da entstanden, wo einem verzehrenden Feuer gleich der Künstler die Gestalten, die ihn umdrängen, die ganze Wirklichkeit, in sich hineingesogen hat und sie nun als sein Eigenwerk heißen Atems aus sich herausschafft. Wo dieser Atem aussetzt und stockt, wo eine Kontrolle und Nachprüfung an dem Wirklichen nochmals nötig wird, da entsteht fast immer ein kühler Fleck, etwas wie eine kleine Naht oder ein Riß. Das Hundertguldenblatt wäre nicht, was es ist, hätte nicht Gedächtnisfülle und lange Vertrautheit mit dem Gegenstand Rembrandt ermöglicht, in einem Atem und aus einer tiefen Empfindung zu schaffen.

Dies ist nicht so gemeint, als hielten wir dafür, das Werk sei schnell und in einem Zug entstanden. Ganz im Gegenteil. Durch eine Zeichnung steht fest, daß die Krankengruppe zu Füßen Christi in den dreißiger Jahren, über

103. Christi Predigt — Radierung

104. Die Synagoge — Radierung

105 106. Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten

zehn Jahre vor der Ausführung auf der Kupferplatte, ganz anders gebaut war; Chriſtus ſelber war zuvor maßſtäblich größer gedacht und ſtreckte den Ankommenden beide Hände entgegen. Der Mauerpfeiler, auf dem jetzt ſein linker Arm aufruht, erinnert an einen ähnlichen auf dem lebensgroßen Herrenbildnis von 1639 (in Kaſſel; vgl. zuvor S. 270). Und wie das einzelne Veränderungen erfahren hat, ſo vielleicht überhaupt die Auswahl der evangeliſchen Epiſoden[1]). Es erinnert an Bildgewohnheiten des mittelalterlichen Theaters und der Malerei jener Zeit, wenn die Krankenheilungen, der Streit mit den Phariſäern, der reiche Jüngling, die Rede von den Kindern und dem Himmelreich, alle in einen Rahmen gefaßt werden. Indeſſen hat Rembrandt durch ſeine Helldunkelabſtufung eine dermaßen überzeugende Raumillusion und Einheit zuſtande gebracht, daß ſich alles Epiſodiſche einordnet, und die vielen Geſchichten durch das beherrſchende gemeinſame Gefühl als eine Geſchichte erſcheinen. Ohne die Erfahrungen der Nachtwache hätte ſelbſt Rembrandt nicht den Mut zur Vollendung des Hundertguldenblattes faſſen können. Mit der ſorgfältigſten Berechnung und Durchbildung des Einzelnen, mit der umſtändlichſten Ausführung verbindet ſich ein untrügliches Empfinden dafür, was das Enſemble den Teilen an Opfern und Entſagungen auflegt. Darin liegt die Größe des Werks, das Geduld und Temperament, kühle Überlegung und langen Atem, Beſonnenheit und Feuer beſitzt. Es gehört in die vorderſte Linie von Rembrandts Meiſterwerken, die ſamt und ſonders — und das gilt beſonders für die Nachtwache — die endloſe Überlegung durch einen unverwüſtlichen Inſtinkt des Künſtlergenius ausgleichen. Die peinliche Technik des Hundertguldenblattes, die auf der Höhe aller Erfahrungen handwerklicher Übung ſteht, hat man als Werk „mennonitiſcher Skrupuloſität“ bezeichnet, das ſomit nur aus Rembrandts religiöſer und gewiſſens-

[1]) Coppier meint den Engel vom Teich Bethesda zu erkennen. (In ſeinem mehrfach genannten Buch, S. 81—112, „La technique des cent florins“.) Dem Zergliederer der unſäglichen Feinarbeit in Rembrandts Radierungen darf man die Phantaſien zugute halten, die das Geheimnis der Biographie des Meiſters enträtſeln wollen. Hier fehlt die Erziehung hiſtoriſch-philologiſcher Kritik. Dagegen iſt das Techniſche ſehr anſchaulich und lehrreich behandelt. Schon Hamann machte in ſeinem Buch über die Radierungen auf die Voretats aufmerkſam. Über die im Text erwähnte Zeichnung habe ich „Aus der Werkſtatt Rembrandts“, S. 88 ff., eingehend geſchrieben.

mäßiger Einstellung zu erklären sei. Ein Geheimnis bleibt, wie mit so viel Treue im Kleinen, so langsamer Ausführung und immer wacher Selbstkritik eine gleichhohe Dauertemperatur künstlerischer Leidenschaft und innerer Anteilnahme möglich geworden ist. Neben Schützenstück und Bildnissen, neben Landschaft und Genre müssen in der Phantasie und im Empfindungsleben des Künstlers die Kernstücke christlicher Heilserfahrungen einen von keiner Weltlichkeit geschmälerten sicheren Platz gehabt haben, und als Einkleidung der urchristlichen Welt stand ihm die tägliche Sinnenerfahrung der Amsterdamer Judenheit zur Verfügung.

Um mit der Seite der hochmütigen Pharisäer zu beginnen, so waren die Typen einem Künstler, der im Judenviertel von Amsterdam gewohnt und zeitlebens die Juden mit unverkennbarer Vorliebe studiert hat, völlig bekannt. Alle seine zahlreichen biblischen Bilder, dazu die Einzelbildnisse der Rabbiner, zeigen in Kostüm wie Charakteren diese Quelle seiner Erfahrung. Es wird noch davon zu sprechen sein, welche Eigentümlichkeiten der Amsterdamer Juden sein menschliches und künstlerisches Interesse rege gehalten haben: an der Witterung für seltsame und malerische Staffierung war sein Auge, an dem psychologischen Rätsel einer vielflächig und widerspruchsvoll geratenen, primitiven und zugleich raffinierten Kultur sein Kopf und Herz beteiligt. Blätter wie Jesus als Kind unter den Schriftgelehrten (B 64 und 65 von 1654 und 1652) und die Synagoge (B 126 von 1648) zeigen Rembrandt tief in jene Beobachtungen versenkt, deren Ergebnis, mögen die Blätter im einzelnen zeitlich früher oder später als das Hundertguldenblatt fallen, dort doch am klarsten gezogen erscheint. Das Blatt der Synagoge zeigt eine Anzahl schreitender Gestalten und den dunklen Grund des Betsaales, vorn links ein Gespräch zweier alter Juden, wobei Psychologie der Köpfe und Hände uns eine Vorstellung geben kann, wie oft Rembrandt solche Gruppen auf der Straße oder in halbdunklen Türen gesehen haben mag. Dicht an das Thema des Hundertguldenblattes rühren die beiden Blätter, die Jesus unter den Schriftgelehrten zeigen. Hier sind die Besitzenden, die über die Macht und die Intelligenz verfügen, geschildert, wie sie aus Kindermund neue Weisheit vernehmen, die Glücklichen, die das Wissen haben und mit herablassendem Mitleid, feindseliger Neugier, mit Erbitterung

und Hohn ein anderes Wissen nicht gelten lassen. Alle Spielarten des Ausdrucks sind vertreten, die Beschränktheit, die abweist, was sie nicht begreift; die satte Gleichgültigkeit, die nach keinen Beweisen fragt: Denn haben wir's nicht und sind wir nicht von der Welt als die „beati" und „possidentes" anerkannt? Ihnen gegenüber die Armen und Glücklosen, die gebeugt warten, lauschen und hoffen[1]). Es gibt Behandlungen dieses Gegenstandes in der modernen Kunst, die karikierend übertreiben und alle Merkmale unterstreichen. Rembrandt aber blieb nicht bei den Juden stehen, wo er menschliche Charaktere, Untugenden und Schwächen entdeckte und darstellte. Welche Erfahrungen muß der immer einsamer Werdende, so oft nicht Verstandene durchgekostet haben, um mit so unerhörter Schärfe den Hochmut des Verstandes, die ätzende Kritik, die behagliche Selbstzufriedenheit in den Pharisäergestalten auszuprägen! Nun stehen sie da, die ewig gegenwärtigen Vertreter der selbstgewissen Kritik, die alles beweisen und in dem Dekalog ihrer Regeln den sicheren Wertmaßstab in der Tasche führen, scharf, aber ohne Bitterkeit, gezeichnet, ein Stück dieser wirklichen und vielverschlungenen Welt. Nirgends zeigt sich deutlicher, daß Rembrandt kein Satiriker ist, sondern ein Poet und Philosoph. Er ist kein Daumier; er ist kein Politiker: er klagt nicht an, er will nichts beweisen, er sieht die Welt und die Dinge in ihren Tiefen, und aus diesem Hineinsehen in die Abgründe erblüht jene Rührung und Ergriffenheit, die die Seelenschönheit seiner Werke ausmacht. Sein Herz wird Herr über sein Auge, und er überwindet sich als Künstler, daß er nicht mehr der Versuchung unterliegt, die Dinge in malerisch und unmalerisch zu klassifizieren und nach der Lust seiner Augen zu wählen; er erkennt, daß das innere Wesen alles ist, und daß Hülle und äußere Erscheinung nur Bedeutung haben, soweit sie das Wesen abdrücken, verkörpern und verdeutlichen.

In diesem Punkt ist zwischen den Armen und Kranken des Hundert-

---

[1]) Auf beiden Blättern bemerkt man eine Art Logenbrüstung, über welche Figuren oder Köpfe herausesehen. Dies ist in den fünfziger Jahren besonders beliebt (B 45, 47, 70), findet sich aber schon auf dem Hundertguldenblatt und früher, immer in der gleichen Absicht, Gruppen zu sondern, Halbfiguren zu geben und darunter eine helle Fläche auszusparen. Sehr häufig ist das gleiche Motiv auf den Zeichnungen.

guldenblattes und den zahlreichen Darstellungen der „Geusen“ aus der Frühzeit des Künstlers ein fühlbarer Unterschied. Bei aller thematischen Verwandtschaft ist die Empfindung eine andere geworden. Als junger Künstler gab Rembrandt die Lumpen der Bettler noch verlumpter, die vom Schicksal geknickten Gestalten noch brüchiger; die Kinder der Heerstraße waren ihm interessante Kerle und malerische Objekte. Im Sinne des Naturalismus charakterisierte er von außen nach innen und klebte am Stofflichen; der Flicken auf der Hose, der Filz auf dem Kopf waren ihm überaus wichtige Dinge; die Widerwärtigkeit körperlicher Ohnmacht und Häßlichkeit, die Wollust des Lichts auf einer Leiche reizten die Beobachtungsorgane des Künstlers. Später erscheint diese Sezierfreude und Roheit des Malerhungers überwunden; er setzt keinen Ehrgeiz mehr darein, das Ekelerregende und Übelriechende von Elend und Krankheit mitzumalen und mitauszudrücken; er entdeckt die Möglichkeit, von innen nach außen zu charakterisieren und nicht nur mit den Augen zu sehen, sondern mit einem fühlenden Herzen voller Mitleid und Liebe. Die Bettlergestalten der vierziger Jahre (B 170, 176) haben einen neuen, erschütternden Ausdruck, vorwärts sich streckende Hände, die eine ganze Geschichte des Jammers erzählen, in Blick und Haltung etwas, das das Herz zusammenpreßt, daß man unwillkürlich nach Erleichterung des Seelendruckes verlangt. Deshalb ist auf dem Blatt der Bettler vor der Haustüre der Knabe, der, vom Rücken gesehen und den Filz über den Kopf gezogen, etwas brutal dasteht, als Kontrastfigur so unvergleichlich; er empfindet keinen Seelenschmerz, sondern nur Hunger und berechnet, wie er so zusieht, nichts anderes als was von dem Almosen auf sein Teil kommt[1]).

Das Hundertguldenblatt zieht nach allen Seiten diese Fäden zusammen. Ein furchtbares Bild des Jammers, die Kranken, die herangebracht, geführt und gefahren werden, die Gichtbrüchigen, die Blinden und die Lahmen, die halb Verhungerten und stumpf Verzweifelten, Schatten von Menschen,

---

[1]) Der stilistische ebenso wie der Gefühlsunterschied gegen die Bettlerdarstellungen Callots und van Vliets scharf und klar herausgearbeitet von W. Fraenger, „Der junge Rembrandt“, I, S. 21—33.

107. Bettlergruppe an der Haustüre Radierung

108. Bettlerin — Radierung

109. Die badenden Männer — Radierung

ärmer als die Tiere, die in dem Gedränge stehen, und jener Not unbewußt sind, die tiefer drückt als alle Gebrechen des Körpers. Was macht nun, daß all dieses Elend seinen üblen Atem verliert, vor unseren Augen verklärt wird und sein grausam Stoffliches abstößt?

In der Finsternis der Not, in der schattenlosen Klarheit der Verstandeshellen geht ein Licht ganz anderer Ordnung auf, weich und warm aus dem Dunkel scheinend. Mit milder Gebärde steht Christus an einen Pfeiler gelehnt, als ein Magnet den einen, als ein Stein des Anstoßes den anderen. Unwillkürlich falten sich die Hände, Hände heben sich, den Saum seines Kleides zu berühren, zu beten; aller Augen, der Reichen und der Armen, der Weißen und der Mohren, gehen zu ihm, die Blinden finden ihren Weg; sie hoffen, sie glauben, sie vertrauen, und der Schwung ihrer Seele vergoldet ihre zitternde Bedrängnis. Eine leise Spannung geht durch diese ganze Seite; manche stehen da wie ein Vorwurf oder wie die Ungeduld. Christus ist der anderen Seite zugewendet und läßt diese warten. Dort stehen die Jünger, die an den Herrn glauben, aber ihn nicht immer verstehen, demütig in Haltung und Miene; einer aber glaubt, Mittler zwischen dem Mittler und dem Volk sein zu sollen, er will eine Frau zurückdrängen. „Da wurden Kindlein zu ihm gebracht, daß er die Hände auf sie legte und betete; die Jünger aber fuhren sie an. Aber Jesus sprach: Lasset die Kindlein und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen; denn solcher ist das Himmelreich. Und legte die Hände auf sie“ [1]). Weiter unten ist ein Knabe, der seine zaudernde Mutter lebhaft anfaßt, um sie zu Jesus hinzuziehen. Unmittelbar daneben steht ein „Herr“ in einem hermelin- und schnürebesetzten Rock, das Gesicht in das Bild hineingewendet. Auch ohne daß man seine Züge sieht, verrät seine Haltung mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit, wie herzlich er die Dummheit des Volkes verachtet; auch sein Hund liebt die Leute nicht, die geflickte Kleider tragen. Unmittelbar darüber ist die Gruppe der Pharisäer.

Die Hauptfigur, Christus, ist nicht wie in der Nachtwache heraus-

---

[1]) Ev. Matthäi 19, 13 ff. Daß dies das Thema ist, hat Jordan im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, XVI (1893), S. 300, richtig bemerkt.

gelöst, in den Vordergrund gezogen und dem hellsten Licht ausgesetzt, sondern steht im Mittelgrund, erhöht, zwischen der hellen und der dunklen Hälfte des Bildes. Diese einfache Scheidung ist die Hauptgliederung einer Komposition, die über vierzig Figuren enthält. Die Seite mit den Kindern, den Jüngern und Pharisäern hat volles Licht. Rembrandt hat es mehr als einmal entgegen seiner vorherrschenden Gewöhnung versucht, in skizzenhafter Zeichnung fast ohne Schatten zu arbeiten. Mit unbegreiflicher Sicherheit zeichnet er leichte Umrisse auf seine Platte wie auf ein Stück Papier, alles im vollen Sonnenlicht[1]). Aus dem Beginn der vierziger Jahre sind mehrere Blätter da, eine Löwenjagd, die Taufe des Kämmerers von Mohrenland, die kleine Auferweckung des Lazarus, die Skizze einer Kreuzabnahme (B 114, 98, 72, 82), in ein so schattenlos sengendes Sonnenlicht getaucht, daß ein Maler, der immer nur in der Wüste oder im Morgenland diese Effekte studiert hätte, den Lokalton nicht besser treffen könnte. Vielleicht daß Rembrandt, der im übrigen diese Sorgen moderner Bibelmaler nicht teilte und die holländische Luft dem kobaltblauen Himmel des Südens vorzog, es doch einmal versuchte, nicht nur im Kostüm, sondern auch in der Sonne des Morgenlandes, „echt" zu sein. Von 1651 gibt es ein Radierblatt, die Badenden (B 195) mit seltsamen Figuren, „die eher wie menschenfressende Polynesier denn wie friedliche Holländer aussehen", schattenlos skizziert. Derart ist ein Drittel des Hundertguldenblattes, die Pharisäerseite, geblieben. Wer möchte die oft ausgesprochene Behauptung vertreten, diese Stellen und ähnliche Blätter seien „unvollendet"? als unfertige Platten in der Werkstatt verblieben? Diese Stellen und Blätter sind in reiner Radiertechnik, bloß durch Ätzung erzielt worden. Aber Rembrandt, der seinen Jan Six am Fenster in Helldunkel durchführte, mochte auch das Gegenteil als Reiz empfinden und den reinen Ätzzustand bewußt innerhalb des Rahmens als endgültig und schön gelten lassen.

---

[1]) „Der Kunstgriff Rembrandts, im vollen Licht stehende Figuren, kaum mehr als leicht umschrieben, einem voll und tief modellierten Hintergrund, einem Schattenteil mit durchgearbeiteten Figuren und detailliertester Umgebung entgegenzustellen, gibt eine Lichtwirkung, die der Malerei immer verschlossen bleibt. Wir empfangen den Eindruck des leuchtenden Sonnenscheins." Max Klinger, „Malerei und Zeichnung", S. 28.

Abb. 110. Das Hundertguldenblatt. Radierung

Aus dem stärksten, etwas nivellierenden Licht ist der Christus des Hundertguldenblattes hinausgerückt, wie es überhaupt bei Rembrandt nach der Nachtwache eine Art Grundsatz wird, den Akzent des stärksten geistigen Belangs und den stärksten optischen Akzent auseinanderzulegen. Hinter der Gestalt Christi und auf seiner anderen Seite quillt das Dunkel hervor; barmherzig — denn schon meint man, die tiefe Macht der Symbolik in den Ausdrucksmitteln zu spüren — breitet es sich über den langen Zug der Kranken, rhythmisch einige helle Gestalten heraushebend. In diesem Heranfluten des Dunkels, das den Vordergrund, die Tiefe und Höhe mit Schatten überspült, nicht in irgendwelchem Gefüge der Linien liegt das Geheimnis der Komposition dieses Werkes. Die Rhythmik von Licht und Dunkel macht, daß alles, worauf es ankommt, mit einem Blick gefaßt werden kann; dazu erzeugt das samtartig weiche, überall durchsichtige Dunkel, die schillerndfarbige Art der Behandlung (auf die Rembrandt später verzichtet, die aber hier nochmals ihren vollen Akkord entfaltet) einen Wohllaut und einen Kunstzauber, der alles Gegenständliche vergeistigt. Indessen mag man gern unterlassen, die technische Vollkommenheit eines Werkes zu preisen, dessen höchstes Lob ist, daß es seine Technik vergessen macht. Der Tiefgang des geistigen Ausdrucks ist es, der nicht überboten werden kann. Wenn man die Köpfe des Bildes durchgeht, muß man immer aufs neue über die Menschenkenntnis staunen, die Rembrandt bewährt; in ähnlichem Tiefblick bietet sich nur ein Name dar und eine Vergleichung: Shakespeare. Das Hundertguldenblatt ist eine gewaltige Synthese, in der das zerstreute Schaffen und die jahrelangen Beobachtungen eines Genius zum Zusammenschluß und zur vollkommenen Reife gelangen. Wenn die Kenner und Liebhaber nicht müde werden, die völlig sichere Meisterschaft der technischen Arbeit zu bewundern, und wenn die Preise für die vorhandenen acht Abzüge des ersten Zustandes und die fünfundzwanzig des zweiten immer schon phantasiemäßig gewesen sind[1]), so muß wiederholt werden, daß die Kunst Rembrandts ihren höchsten Triumph feiert, indem sie die

[1]) Coppier findet gewisse Abzüge des zweiten Zustandes am schönsten, weil die Proportion der Lichtabstufungen vollkommener sei als im ersten.

Kunſt verbirgt und zur unmittelbarſten Sprachäußerung der ſeeliſchen Empfindung zwingt. „Die Spitze der Radiernadel ſcheint hier nicht mit der Hand geführt, ſondern mit dem Herzen“ (Blanc). Hinter dem Spiel der Lichter und der Schatten, hinter der ganzen, reizend bewegten Oberfläche der Dinge kündigt ſich ein Tieferes, ein unendlich Tiefes an, in dem ſich die ewigen und notwendigen Gegenſätze dieſer Welt löſen und befrieden. Daß man es bibliſch ausdrücke: durch das Reich der Welt ſcheint, bald mit ahnungsvollem Leuchten, bald mit ruhigem Glanz, das Reich Gottes herein.

Werke dieſer einzigen Art, an deren innerem Leben gemeſſen berühmte Werke der italieniſchen kirchlichen Kunſt leicht äußerlich und heidniſch erſcheinen, ergreifen empfängliche Seelen ſo heftig, daß man wohl hören kann, eine moraliſche Wirkung gehe von ihnen aus. Von einem nahe verwandten Werk, dem Gemälde des barmherzigen Samariters im Louvre, iſt geurteilt worden, daß es gleichſam eine Schule der Nächſtenliebe ſei (Kolloff, S. 514). In ſolchen Meinungen mag man Äußerungen tiefer Ergriffenheit ſehen, Ahnungen eines letzten und tiefſten Zuſammenhangs, in dem die ſchauende Erkenntnis: Das biſt du! mit dem ſittlichen Gebot: Das ſollſt du!, die Wahrheit mit der Pflicht in eine und dieſelbe Offenbarung zuſammenmünden.

Von der geſammelten Kraft der beiden Betenden auf dem Dresdener Manoahbild war ſchon in früherem Zuſammenhang die Rede. Dieſe Menſchen liegen auf den Knien und berühren die Erde; aber ihr Geiſt iſt weit weg, in ganz anderen Räumen (Abb. Nr. 91). Der Ausdruck, den Rembrandt Betenden verleiht, läßt uns faſt greifbar die Brücke gewahren, die von den irdiſchen Bedingtheiten in das Reich der Wunder führt. In einer Zeichnung hat er uns Daniel in der Löwengrube, betend inmitten der Beſtien, gezeigt, die ſich mit katzenhafter Freundlichkeit an ihm reiben und ihn umſchleichen. Das Wunderhafte des Vorgangs, wie der fromme reine Jüngling die Bösartigkeit der Tiere transſubſtantiiert, hat hier einen herrlich ergreifenden Ausdruck gefunden[1]). Man wird an Goethes Löwennovelle erinnert, wo der Sieg des Kindes über das wilde Tier in ähnlicher

[1]) „Zeichnungen“, dritte Reihe, Nr. 46.

III. Daniel in der Löwengrube. Zeichnung H. de Groot, Haag

112. Der barmherzige Samariter — Paris

Weise die Wirklichkeit zur Heiligkeit verklärt. Rembrandt muß daran gedacht haben, jenen Vorgang in einem Gemälde darzustellen; alle seine zahlreichen Löwenstudien gehören wohl in diesen Zusammenhang. Daß dieses Bild nicht gemalt wurde, ist für uns ein großer Verlust. Aus der Geschichte Daniels, die die Rabbiner von Amsterdam immer neu deuteten, haben wir auch das schöne Stück des Berliner Museums, wie der Engel ihm die Vision des seltsamen Tieres zeigt.

Der Louvre besitzt zwei Werke, die der nämlichen Zeit und demselben Geist angehören, das Gemälde der Emmauspilger und das des Samariters. Fromentin hat eine begeisterte Schilderung davon gegeben [1]). Als malender Sachverständiger wie als Meister des Worts muß er seine Verzweiflung bekennen, die Art von Rembrandts künstlerischem Ausdruck in diesen Bildern irgendwie definieren zu können. Ob man die Bilder dicht in der Nähe oder von der Ferne betrachte, man wird, sagt er, keinen Strich und keinen Akzent sehen, der an Gewohntes oder an Routine erinnerte; überall das Bemühen, den Sinn des Lebens unmittelbar auszudrücken; als Wirkung alles richtig, ohne daß man den Weg dazu und das Mittel, das angewendet ist, begreifen oder gar mit Worten bestimmen könnte; ein Ausdruck, der von innen nach außen, aus der Seele kommt, natürlich ohne Naturnachahmung, schön in der Häßlichkeit. (Hierzu wäre das übereinstimmende Urteil Theophil Gautiers anzuführen: „Digne Samaritain, Rembrandt t'a donné la plus honnête, la plus cordiale et la plus sympathique physionomie qu'on puisse voir dans ta bonne laideur hollandaise"). Und nun beschwört Fromentin alle Größen der Kunst, Italiener und Nichtitaliener; selbst bei Holbein und Leonardo sei es möglich, ihre Vorzüge zu begründen, die Quelle ihrer Phantasie zu fassen. Nur hier nicht. Wie diese Bilder gemacht seien, von wannen ihre Inspiration komme, sei nicht zu sagen; niemand vor Rembrandt, niemand nach ihm habe ähnliches ausgedrückt.

Die Bilder haben einen dunkelgrünlichen Gesamtton. Es ist Dämme-

[1]) „Les maîtres d'autrefois", p. 376—382, das Beste, was über die Bilder gesagt werden kann. Das „Rembrandtwerk" unterläßt es V, S. 70, wie gewöhnlich, Fromentin zu zitieren.

rung; noch liegt auf den Bergen des Samariterbildes der helle Abendhimmel und wirft verirrte Lichter auf die Szene. Eines trifft die rechte Schulter des Trägers, der den Schwerverwundeten unter den Armen gefaßt hat und sich anschickt, ihn ins Haus zu bringen. Das Licht berührt wohlgemerkt die Schulter, nicht ein Gesicht; hier, wo alles Seelenausdruck ist, Haltung, Anfassen, Bewegung, liegen die Gesichter unter einem Schleier, im Halblicht der Ahnung. Der Samariter, der schon die Treppe hinaufgestiegen ist, um mit der Wirtin das Nötige abzureden, wendet sich nach dem Ärmsten um; Neugierige strecken die Köpfe aus den Fenstern; links hebt sich hinter dem Pferd der kleine Stallknecht auf die Fußspitzen, um besser sehen zu können: alle diese Blicke konvergieren nach der Mittelgruppe[1]). Auf dem Emmausbild ist die Komposition einfacher: die zwei Jünger, die an der Handbewegung des dritten in plötzlicher Eingebung den Herrn erkennen; dazu ein Diener, der die Symmetrie unterbricht. Dieser Diener bemerkt von dem Wunder nichts und hilft durch diesen Kontrast den Ausdruck der anderen Figuren steigern[2]). Das Entscheidende ist aber, daß aller Ausdruck stufenweise in geheimnisvollen Tonschleier gehüllt ist, einen legierten Ton, aus dem zögernd und trüb etwas Rot, als fürchte es, zu viel Lärm zu machen, hervorbricht und einen Rock, eine Mütze, auf dem Samariterbild die Fensterläden der Hauswand färbt. Eine kurze Skala von unendlichem Reichtum, nicht die Schwäche verschossener Farben moderner Neurasthenie, sondern in dem zurückhaltenden Schweigen der lauten Farbe ein Atemhalten ergriffener Stille, die nichts als ein Schluchzen unterbricht. Dies ist die Abendstunde, von der Dante sagt, daß sie die Sehnsucht weckt und das Herz weich macht („che volge il disio ed intenerisce il cor, Purgatorio VIII"). Musikalischer, seeli-

---

[1]) Das Samariterbild des Louvre ist eine ähnliche Synthese wie das Hundertguldenblatt. In unendlichen Versuchen hat Rembrandt diesen Stoff variiert. Es würde sich lohnen, in einer Studie alle diese Entwürfe und Fassungen des Themas vergleichend zu betrachten. Vgl. mein Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 90 ff. Goethe hat von der Samariterradierung (B 90), novellistisch deutend, Anlaß zu einem Aufsatz genommen: „Rembrandt, der Denker."

[2]) Der Gegenstand begegnet gleichzeitig nochmals in dem Bild zu Kopenhagen. Zwei Bedienende als Gruppe, und diese im stärksten Licht. Die drei Hauptfiguren im Halblicht.

113. Chriſtus und die Jünger in Emmaus — Paris

scher ist Malerei nie gewesen. Unbegreiflich, wie die Figuren aus dem Dämmer herausmodelliert sind, als erhebe sich aus tiefer Stille ein nächtlicher Gesang, eine klagend emporsteigende Melodie, nicht allzu laut, nicht zu deutlich, auf dem Emmausbild mit Violinen „con sordino", auf dem Samariterbild mehr in der Mittellage mit Violoncell geführt; eine Melodie, die man nie vergißt, weil sie nicht nur das Ohr berührt, sondern sich tief im Herzen eingräbt.

Neuer Anlauf. Der Segen Jakobs.

Am Ende der vierziger Jahre des Jahrhunderts, um die Zeit, da Holland mit dem Münsterschen Frieden in den Hafen eines von ganz Europa anerkannten und gesicherten politischen Daseins einlief, konnte der Schöpfer der Nachtwache und ihrer leidenschaftlichen Gegensätze auf eine Anzahl von ihr sehr verschiedener, befriedeter und ausgeglichener Werke zurücksehen. Die heiligen Familien und das Susannabild, der Samariter und die Emmausszene, das Hundertguldenblatt endlich, waren harmonische Meisterwerke und wurden zweifellos in vollem Maß dafür anerkannt, so daß nach menschlicher Ansicht Rembrandt hierbei hätte stehenbleiben und Anker werfen können. Für die Vorstellung vieler ist der Rembrandt dieser Jahre mit Rembrandt überhaupt gleichbedeutend; in dieser Ansicht seiner Kunst pflegt man ihn Rubens gegenüberzustellen: der eine, Rubens, seine Farben wie einen überquellenden Blumenstrauß über die ganze Bildfläche bis zum Rahmen hin ausgießend, Gleichnis eines expansiven, lichten Temperaments, das nach außen drängt; der andere Licht und Farbe zu einem Herd in der Mitte der Bildfläche sammelnd, derart, daß meist kein Licht an die Ränder der Komposition gerät, und also selbst wenn der Gegenstand im

Freien spielt, zu dem Bildrahmen eine zweite Rahmenfassung von Halbschatten und Schatten zu vermehrter Absonderung hinzufügend, die Äußerungsweise eines Gemüts, das sich tief in sich selbst zurückzieht[1]). Indem es Rembrandt immer mehr gelang, seine Kräfte zu sammeln und zu bändigen, bei vorwaltend lyrischer Stimmung Gehalt und Behandlungsweise seiner Stoffe in ein glückliches Gleichgewicht zu bringen, war er zunächst bei der Vorliebe für ein mäßiges Format kleiner Figuren geblieben. Die passende Fassung dieser Figuren und Szenen war dabei ein Hauptbemühen. Wo er, was bei den Bildnissen der Fall war, das lebensgroße Format wählte, stehen ihm die Fragen der Fassung und Inszenierung durchaus im Vordergrund. Täuschen wir uns nicht, so lag doch in all diesen Subtilitäten und höchst vorsichtigen Umständlichkeiten noch ein Rest von dem kleinmeisterlichen Rembrandt der Frühzeit mit seiner Neigung zu Preziosität und Akribie, und dies muß er selbst gefühlt haben.

In seiner künstlerischen Entwicklung ist es eines der größten Schauspiele, wie er in der gleichen Zeit, da es mit den äußeren Umständen seines Daseins unaufhaltsam bergab geht, da die finanzielle Not zunimmt und endlich zum Bankerott führt, einen Anlauf sondergleichen nimmt, seine Kunst aus dem betäubenden Dämmer ihrer Tonharmonien zu einer neuen Freiheit, Breite und Größe emporzuführen und für großartige Offenbarungen seines Genius neue Möglichkeiten zu gewinnen.

Nicht das erstemal ist es in Rembrandts künstlerischer Laufbahn, daß sich ein Übergang vom Feinen und Kleinen zum Breiten und Großen vollzieht. Der Schritt des Jünglings von Leyden nach Amsterdam, von der tüftelnden Detailmalerei zum lebensgroßen Bildnis und innerhalb des großen Formats wieder zu toniger Gesamthaltung wiederholt sich auf einer anderen Stufe, und in der Wiederholung eines solchen Anlaufs liegt das ewig Staunenswürdige, daß Rembrandt auch bei zunehmenden Jahren und aner-

[1]) Sandrart: Er ließ wenig Licht sehen außer an dem fürnehmsten Ort seines Intents, um welches er Licht und Schatten künstlich beysammen hielt.

kannter Meisterschaft nie stillsteht, sondern immer wieder, ja bis zuletzt, die Jugendkraft zu neuem Ausschreiten und noch höherem Wachsen lebendig und drängend in sich fühlt. Eigentlich wird man indes diesem Phänomen nicht durchaus gerecht, wenn man es zu sehr unter dem Gesichtswinkel einer zeitlichen Entwicklung betrachtet. Denn durch alle Stadien seiner Laufbahn geht die vehement leidenschaftliche Skizze neben einer ruhig überlegenden und fein ausführenden Art, die unmittelbar frische Studie neben dem wohl überlegten Bild einher. Zumal im Fach der Bildnisse ist allemal ein großer Unterschied zwischen der künstlerisch fachmännischen Behandlung der Studien und den auf Bestellung gemalten Porträten zu bemerken. Vielleicht läßt sich aber behaupten, daß dieser Unterschied, der in der Frühzeit groß ist (ich nenne z. B. das wildradierte Selbstbildnis von 1629, B 338), sich mit den Jahren abschwächt und gegen Ende fast verschwindet, je erfahrener und gehorsamer Hand und Auge des Künstlers werden, seine Gedanken und Empfindungen auszudrücken. Eben in der Neuheit der technischen Errungenschaften, in dem Schritt für Schritt erkämpften Können liegt jedenfalls die Ursache, weshalb dieses Können, und geben wir selbst zu, seine Virtuosität in den dreißiger Jahren mit einer Neigung zur Selbstgefälligkeit und Schaustellung, mit einer dämonischen Verführungsmacht über den Künstler zutage tritt, die später, wo das Können ein Selbstverständliches geworden ist, jeden Reiz auf ihn verliert und größter Einfachheit weicht. Dieser Unterschied macht es leicht, die Werke des breiten Stils aus den dreißiger und aus den fünfziger Jahren voneinander zu scheiden. Die Petersburger Eremitage besitzt in der Halbfigur eines vornehm gekleideten „Slawen" von 1637 den Typus energisch breiter Behandlung der früheren Zeit[1]). Die Farbe ist zugunsten einheitlicher Tönung sehr zurückgehalten; auf

[1]) Der früher sogenannte Sobieski. Es ist nicht unmöglich, daß dieser Slawe sich noch einmal ähnlich entpuppt wie der berühmte Orientale von Rubens in der Kasseler Sammlung, von dem der Eisenmannsche Katalog bereits annahm, daß er ein kostümierter Abendländer sei, was durch eine Entdeckung von Max Rooses nachher bestätigt worden ist. Danach ist es ein Antwerpener Kaufherr, der lang im Orient gelebt hat und sich in dessen Tracht hat malen lassen. Ich setze hierzu eine bezeichnende Stelle aus Huygens' Selbstbiographie her über ein Bild von Lievens, das Ende der zwanziger Jahre der Statthalter besaß: „Turcici quasi ducis effigies ad Batavi cuiuspiam caput

114. Figur in slawischem Kostüm — St. Petersburg

115. Sogen. Adrian van Rijn im Goldhelm — Berlin

dieſer Grundlage ſind aber die Akzente des Reliefs mit einer faſt brutalen Mächtigkeit gegeben. Wirkungen dieſer Art, wo die Figur herausfordernd dem Beſchauer auf den Leib rückt, begegnen nicht leicht in der ſpäteren Zeit, die bei aller Breite des Vortrags der Technik das Aufdringliche nimmt, die Gegenſtände einhüllt, abrückt und zurückſchiebt. Wieviel ſtoffloſer, geiſtiger, in Farbe und Licht nicht bloß den Sinn feſſelnd, ſondern tiefer ergreifend und allmählich ſymboliſche Kraft gewinnend die ſpätere Technik wirkt, würde am beſten eine Vergleichung gegenſtändlich übereinſtimmender Werke lehren. In der Tat iſt zu einer ſolchen Vergleichung einige Gelegenheit.

Rembrandt hat bei dem neuen Anlauf der fünfziger Jahre für ſeine Studien auf geliebte alte Lieblingsmodelle, auf die Stillebenmotive, zurückgegriffen, und noch einmal treten uns, auf einer anderen Stufe techniſcher Verſuche, Arbeiten entgegen, die Tiere, Waffen, Kleidungsſtücke darſtellen. Die Tierſtücke ſind die prachtvollen Darſtellungen geſchlachteter Ochſen, die den fünfziger Jahren angehören und den Laien von heute zwar durch die Erinnerung an Metzgerladen und Schlachthaus abzuſtoßen pflegen, damals aber bei einem Publikum, das eben erſt aus einfachem Daſein in künſtlichere ſtädtiſche Verhältniſſe hineingewachſen war, ſchon durch den Gegenſtand allein die angenehm primitiven Empfindungen von Schlacht„feſt“ und Feſtzeit erregte, den Malern nun gar zu dem Kitzel ſolchen angenehm ſtofflichen Reizes die willkommene Gelegenheit hinzubrachte, rote Farbe in ihren Spielarten und reichen Abſtufungen zu ſtudieren[1]). Oſtade, Jan Victors, B. Fabritius, van der Helſt haben die gleichen Motive behandelt. In Rembrandts Gemälden, die in dieſen Jahren gern Rot in breiteren Maſſen verwenden, iſt der Zuſammenhang mit jenen Studien zu greifen (der nachdenkende, ſitzende Greis, „Rembrandtwerk“, V, Nr. 381, der Brediusſche

---

expressa.“ Der „Sobieſki“ iſt in einem ſehr eingehenden Aufſatz: „Der vornehme Pole“ von A. Riſa als Selbſtbildnis Rembrandts mit phantaſtiſchem Schnurrbart bezeichnet worden, „Kölniſche Volkszeitung“, 15. Juli 1906, zweite Beilage.

[1]) Beſonders auf das Glasgower Stück des Rembrandtſchen Ochſen wäre aufmerkſam zu machen. Hier iſt der abgetrennte Kopf des Tieres, der noch im Fell und mit den Hörnern vorn rechts liegt, in der Miſchung bläulicher Töne mit dem Blut wie ein Prachtgewand gemalt. Rembrandt hatte wirklich einen Zauberſtab, der alles verwandelte.

Saul und David). Hier meldet sich nun auch die alte Neigung wieder, gleißendes Metall und Waffen mit ihren Reflexen zu malen. So begegnet ein Nachzügler der früheren, soldatisch maskierten Selbstbildnisse und des lebensgroßen Kniestückes einer gepanzerten, als Bellona bezeichneten Frau von 1633 in dem großen Cambridger Gemälde mit dem Harnisch und dem riesigen Schwert („Rembrandtwerk", V, Nr. 348); ferner das Kniestück des schwarzhaarigen Kasseler Gewappneten (Jahreszahl nicht eigenhändig!) und die Halbfigur der Petersburger sogenannten Pallas. Der mächtige Stahlhelm der Göttin des Petersburger Bildes mit goldenen Zieraten, darüber ein blaurotes Federngewölk, eine breite rote Schärpe über dem blendenden Küraß, den ein rotgefütterter Schild überschneidet, diese Teile umrahmen ein Antlitz von wenig sprechendem Ausdruck, das aber mit dem Gelock seiner Haare und in diesem wie eine Fanfare tönenden kriegerischen Aufzug die Empfindung heroischen Daseins weckt. Wenn hier die Akzessorien mit ihrem an Rubens gemahnenden dekorativen Effekt ein Äußerliches bleiben, so kommt es zu einer echt rembrandtschen mystischen Wirkung in dem Berliner Kopf des sogenannten Adrian van Rijn im Helm und in dem Glasgower geharnischten Mann (1655)[1]. Der Mann im Helm, das beliebte Bild des Berliner Museums, mag nur durch einen Werkstattscherz zu seiner glänzenden Kopfbedeckung gekommen sein; seltsam liegt dieses müde Gesicht wie eine metrische Senkung zwischen den zwei Lichthebungen von Helm und eisernem Halskragen, finster und verbittert mit unrasiertem, grauem Bart, verstimmt wie ein Stoppelfeld unter grauem Novemberhimmel. Darüber hebt sich der vergoldete Helm, ein Prachtstück der Plattnerkunst, mit einem Busch von Rot, Blau und Grün, Farben, wie man sie an bunten tropischen Vögeln sieht, und von dem Busch scheinen die Reflexe auf das Metall. Wie eine

---

[1]) Daß Bilder dieser Gattung beliebt waren, beweist eine Mitteilung Houbrakens, wonach später ein Mars in Rüstung von der Hand eines Schülers Rembrandts, Heyman Dullaert, der die Werke des Meisters nachzuahmen verstand, für einen echten Rembrandt in Amsterdam verkauft worden sei. Dieser Dullaert, ein Rotterdamer, kommt im März 1653 als Zeuge in einer Urkunde zugleich mit Rembrandts Namen vor. Um diese Zeit war er also bei Rembrandt in der Lehre („Oud Holland", VIII [1890], S. 178). „Uomini armati" mit Helldunkeleffekten mochte Rembrandt von den Venezianern her kennen. Von Giorgione, Tizian, Lotto gibt es berühmte Beispiele.

116. Geharnischter (Alexander der Große? Glasgow

Fata Morgana, die ihn narrt, wie eine Krone, die einem ſiegreichen Helden, einem Glücklichen gehört, iſt das güldene Kleinod mit ſeinem trügeriſchen Gleißen ironiſch auf den Kopf eines Enterbten der Fortuna geſtülpt[1]).

Der Glasgower Geharniſchte iſt ein lebensgroßes Knieſtück vor einer Architektur im Profil nach links; er hat einen Helm auf, Schild und Lanze in den Händen; über den Harniſch fällt nach hinten ein roter Mantel. Das Licht trifft den gewölbten Bruſtharniſch, die Buckeln und Flächen des Helms und verliert ſich nach der Tiefe in nächtigem Dunkel. Mitten über die Bruſt iſt ein brauner Lederriemen gezogen, in ſeinem ſtumpfen Ton das Hauptlicht des Metalls unterbrechend und alſo ſteigernd. Das Geſicht des Mannes dagegen iſt in Schatten gehüllt, und ſein Ausdruck iſt nicht zu entziffern. Der Maler Joſua Reynolds, der das Bild einſt beſaß und es Achill nannte, ſpricht darüber in ſeiner Akademierede von 1778 und meint als nüchterner Sohn des achtzehnten Jahrhunderts, es ſei Rembrandt nur darum zu tun geweſen, eine Rüſtung zu malen; da nun das hohe Licht des Metalls jenſeits der Fähigkeit der Farbenſkala des Pinſels liegt, ſo habe, um den der Natur ähnlichen Gegenſatz herzuſtellen, der Ton des Geſichts entſprechend vertieft werden müſſen[2]). Kolloff macht die nämliche Beobachtung (S. 549), und neue Beurteiler fügen unbegreiflicherweiſe die Erklärung hinzu, der Kopf ſei Rembrandt Nebenſache geweſen. Zunächſt wäre gegen die Richtigkeit dieſer Auffaſſung einzuwenden, daß Rembrandt tatſächlich auch bei nicht gepanzerten Figuren das Geſicht ganz oder teilweiſe verdunkelt hat, wonach jene techniſche Erklärung nicht das Ausſchlaggebende treffen kann. Wie kann man aber ſo blind ſein, nicht zu fühlen, daß die Wirkung des Gemäldes juſt auf dem Gegenſatz der ſcharfen Lichter der metallenen Rüſtung und der in Schatten gehüllten, undurchdringlich rätſelhaften Züge des Geſichtes beruht, und daß dieſes Antlitz in ſeiner Schattenhülle die Hauptſache bleibt?! Das geheimnisvolle Aufleuchten umſpielt einen dunklen Kern, der Ahnung und Schauer weckt. Den Hüter eines Schatzes, eines Grals, irgendwelcher beſchwiegenen Dinge möchte man vermuten. Das Bild er-

[1]) Man ſehe auch die Mitteilungen von Laban, „Zeitſchrift für bildende Kunſt", 1897/98, S. 73 ff.

[2]) Überſetzung der Reden von Leiſching, S. 145.

innert in seiner wunderreichen Mystik an jene Stelle von Mozarts Zauberflöte im Finale des zweiten Akts, wo vor den verschlossenen Pforten des feurigen und des flüssigen Elements zwei geharnischte Männer Wache halten, und zu den hohlen Oktavengängen ihres Zwiegesangs jener rätselhaft schaurige figurierte Choral, von Blasinstrumenten begleitet, ertönt, der auf eine alte Kirchenmelodie gebaut ist. Man ahnt, daß ein Außerordentliches bevorsteht, daß dunkle Pforten ihren Mund öffnen, und daß ihre Schrecken nur von dem höchsten Mut der Herzen werden überwunden werden. Inzwischen hat dieser Geharnischte Rembrandts neue Rätsel aufgegeben. Man hat ihn auf Grund einer urkundlich nachgewiesenen Bestellung aus Italien vom Jahr 1660 auf Alexander den Großen getauft. Der italienische Edelmann, der das Bild bestellt hat, nahm damals Anlaß, sich bei Ablieferung des Bildes zu beschweren, weil statt der verlangten Halbfigur ein geflicktes Bild, bestehend aus einem Kopf mit Randanstückungen gekommen sei. Nun ist die Leinwand des Glasgower Bildes in der Tat, wie jene Beschwerde lautet, gestückt [1]). Sollte sie also der vom Besteller zur Verfügung des Künstlers gestellte Alexander der Große sein? Dann hätte Rembrandt einen vielleicht ein paar Jahre zuvor gemalten Kopf neuhergerichtet und geändert, wie er auch sonst wohl tat, und als einen Alexander aufgemacht [2]). Man soll jedenfalls nicht sagen, diese Waffen und Kostüme seien um ihrer selbst willen gemalt, wie man ab und zu von Werken ähnlichen Inhalts in den dreißiger Jahren behaupten möchte, daß sie dem Künstler den gewünschten Vorwand liefern, seine Lieblingssachen zu malen. Vielmehr hat die spätere Technik allemal einen geistigen Bezug, und dadurch kann der Sinn von Gegenständen, die an sich die nämlichen sind, ein sehr verschiedener werden. Woher käme es sonst, daß Darstellungen gewöhnlichen

---

[1]) De Groot, „Verzeichnis", Nr. 208, behauptet: in neuerer Zeit vergrößert.

[2]) Ruffo im „Bolletino d'arte", 1910. Ricci, „Rembrandt in Italia", S. 44, wo das Glasgower und Petersburger Stück abgebildet ist. Wenn de Groot, „Beschreibendes Verzeichnis", VI, Nr. 210, auf dem Petersburger Bild Eule und Medusenhaupt richtig gesehen hat, so müßte dies eine Pallas und kein Alexander sein. Das Petersburger Bild hatte Six schon früher als Alexander angesprochen und sogar dessen ikonographische Abhängigkeit von einer antiken Medaille, die freilich Stirnstellung gibt, behauptet („Jahrbuch des archäol. Instituts", 25, 1910, 147 ff.).

Tuns durch diese späte Vortragsart und ihren Spiritualismus in rätselhafter Weise geadelt werden? Es gibt z. B. eine lebensgroße Darstellung einer älteren Frau, die im Sessel sitzt und sich die Fingernägel schneidet („Rembrandtwerk", VI, Nr. 477, wo indes die Heliogravüre keinen Begriff von der Macht des Originals, früher bei R. Kann, Paris, jetzt Neuyork, unsere Abb. 149, gibt). Die Farben bewegen sich zwischen einem schmutzigen Braunrot, einem „bordeaux", Pelzfarbe und violett; die Lippen sind blauviolett, und die Augen sind gänzlich unsichtbar. Wie aber die Vibration des Lichts über dem schwarzen Grund gegeben ist, und wie die Hände modelliert sind, dies hat etwas dermaßen Aufregendes, daß man ein Übermenschliches vor sich zu sehen glaubt. Nur das Nägelschneiden, das übersieht man völlig. Auch wenn gewisse Liebhabereien Rembrandts dieselben bleiben, verlieren sie ihr Vordringliches und Auffälliges, und diesen Unterschied beweist wie die Behandlung von Waffen und Metall so auch die Vergleichung in der Behandlung der Kostüme. Rembrandt wäre nicht der Antipode der Antike mit ihrem Kult des nackten Körpers, hätte er sich nicht sein Lebenlang auf Gewandstudien als auf eine malerisch sehr interessante und dankbare Sache verlegt. Die Kleider und Turbane der späteren Zeit sind mit nicht minderer Sorgfalt gewählt und gemalt, aber sie fallen weniger ins Auge, weil ihre Wirkung durch geistige Schwerpunkte gemäßigt erscheint. Auf dem Brediusschen Saul und David (Abb. Nr. 173) trägt der König einen prächtigen roten Turban mit blauen Streifen; aber darunter sieht ein Gesicht mit nassen Augen hervor; die Töne der Harfe bringen Saul zum Weinen, und er trocknet seine Tränen. Dies ist so furchtbar erschütternd ausgedrückt, wie der König nach dem nächsten besten Tuch, nach dem Vorhang, greift, daß alle Nebendinge mit dem großen Gefühlston nur eben harmonisierend mitschwingen[1]). Auf dem Kasseler Bild des Jakobssegens erscheint Josef in einem Turban von Weiß und Gold, der die obere

[1]) Eine solche Gebärde hat selbst Rembrandt nicht beim ersten Anlauf gefunden. Man kann die Probe an den nun wieder entdeckten zwei Philosophen machen (Valentiner, „Wiedergefundene Gemälde", S. 66). Sie sind über einen Globus gebeugt, und der eine weint wie Saul. Doch ist die Bewegung lahm und ausdruckslos. Schon Lievens hatte zehnjährig zwei Philosophen nach Cornelis von Haarlem kopiert.

Gesichtshälfte beschattet, ganz breit und wenig eingehend, nicht um seiner selbst willen, aber mit der Wichtigkeit behandelt, die eine Kopfbedeckung als Tonausgleichung zwischen Gesicht und Hintergrund besitzt. Derart sieht man bei den lebensgroßen Studien alter Frauen in eben diesen Jahren Kopftuch oder Kapuze bei aller Einfachheit des Anzugs koloristisch eine große Rolle spielen. Häufig zwischen Olivgrün und Stumpfmahagoni als Hauptfarben hineingesetzt, bekommt der Kopf eine schwärzliche Kapuze, ähnlich wie auf einer anderen Farbenunterlage Tizian das weiße venezianische Kopftuch der Frauen verwendet hat.

Indem sich nun Rembrandt in diesen Studien, wo er seiner alten Neigung für Tierstilleben, Waffen, Kostümteile, Schmuck freien Lauf ließ, aus dem beschränkten Format, aus der vorsichtig harmonisierenden Tüftelei herausarbeitete, übertrug er die Breite des neugewonnenen Vortrags auf seine gesamte Malerei; sie gibt seiner weiteren Kunst das Gepräge. Zu der Kühnheit seiner Licht- und Farbenanschauung, zu der neuen Schönheit seines Helldunkels trat nun eine Selbständigkeit der Pinselführung, welche die Dinge so wenig mehr nach ihrer zeichnerischen Form und so sehr nach ihrer optischen Erscheinung und Wirkung im Licht wiederzugeben trachtete, daß seine Art sich auszudrücken, nicht anders als großes Aufsehen erregen konnte. Sie wich von seiner eigenen älteren Art, wie sehr aber erst von der der anderen ab. In einem Jahrhundert, das sich mit jedem Jahrzehnt mehr dem neuen Ideal der Korrektheit näherte, das sich zusehends dem despotischen Zwang eines Klassizismus und seinen Gesetzen und Regeln unterwarf, konnte eine so selbständige Neuerung nur als Republikanismus und Unkorrektheit empfunden werden. Die Tempelwächter des Klassizismus haben seitdem nie aufgehört, Rembrandt als den Oppositionsmann und Revolutionär anzuklagen und zu verfemen.

Die übliche Formulierung, in die die Acht über Rembrandt gekleidet wird, ist, daß er nicht habe zeichnen können; und daß man die Schwere dieses Vorwurfs nicht unterschätze: es liegt in ihm nicht nur die Behaup-

tung einer technischen, sondern die einer moralischen Unvollkommenheit, in dem Sinn, als seien Künstler, die den reinlichen Kontur der Zeichnung in Farbe und Licht auflösen, eine Art Betrüger, die mit sinnlichem Blendwerk ihr Nichtkönnen und ihren Unfleiß zudecken, was schon die Meinung Vasaris war, der Tizian kritisiert, als hätte er Rembrandt kommen sehen, von Ingres aber schließlich in die Formel gebracht wurde: „Le dessin, c'est la probité de l'art." Sehen wir aber von dieser von Politik und Verfolgungsgeist eingegebenen Zutat ab, so enthält die Anklage mangelhafter Zeichnung immer ein Doppeltes: das eine Mal wird die Zeichnung ohne weiteres für unrichtig und falsch erklärt, das andere Mal nur für ungenügend und undeutlich, Dinge, die sehr wohl gesondert werden müssen.

Zum ersten dieser beiden Fälle lautet die Meinung eines so urteilsfähigen Kunstfreundes, wie es Wilhelm Lübke war, so: mit Rembrandt als Zeichner dürfe man nicht rechten; kaum sei je ein anderer Künstler von Bedeutung so willkürlich, ja liederlich mit Wahrheit und Richtigkeit der Formen umgesprungen. Viele von seinen Gestalten seien, wenn man sie auf ihren Organismus hin prüfe, kaum für lebensfähig zu halten, besonders seien Hände und Füße oft unglaublich verzeichnet[1]). Diese Beobachtung wird von einem modernen Maler, dem man alles eher als Abneigung gegen Rembrandt zutrauen darf (M. Liebermann), bestätigt, indem er gelegentlich äußert: „Mit der größten Leichtigkeit könnte man jedem Rembrandt oder Franz Hals Verzeichnungen nachweisen", aber er fügt hinzu: „trotzdem ziehe ich die verzeichneten Rembrandts und Franz Hals' den formvollendetsten van Dijcks oder van der Helsts vor. Denn Korrektheit ist nicht das Wesen der Kunst." In der Tat stehen wir hier an einer Stelle, an der das richtige Maß zu beobachten zu den schwierigsten Taktfragen des Kritikers gehört und eine fast salomonische Urteilskraft fordert. Wir haben im neunzehnten Jahrhundert einen Künstler wie Peter Cornelius wegen der Größe seiner Erfindungen mit Michelangelo vergleichen hören und dann wegen der alle

[1]) Adam Bartsch, „Catalogue raisonné", p. XXV: „Son dessin est très-incorrect. Les extrémités surtout lui réussirent toujours fort mal . . . Les figures nues sont courtes, les emmanchements lourds, les extrémités trop petites ou trop grandes."

Grenzen überschreitenden Verzeichnungen über ihn den Stab brechen sehen. Mediziner und Orthopäden pflegen, zur Kunstkritik berufen oder nicht berufen, in diesem Punkt am unerbittlichsten zu sein und den Maßstab anatomischer Richtigkeit für den einzigen Wertmesser der Kunst zu erklären. Ein Punkt, in dem die Mediziner in Rembrandts Jahrhundert — nach den vielen zu urteilen, die ihm Modell gesessen sind, die Doktoren Tulp und Deymann mit ihren Genossen, die Bonus und Tholinx — künstlerischer empfunden haben müssen, als viele Mediziner von heutzutage. Künstler pflegen ihr Werk dann für gelungen und in ihrem Sinn für fertig zu halten, wenn das, was sie ausdrücken wollten, ausgedrückt worden ist und denjenigen Grad von Illusionsstärke erlangt hat, der den Beschauer überzeugt. Das Kunstwerk hebt aus der Natur gewisse Dinge heraus und opfert andere, deren Selbständigkeit der als wesentlich empfundenen Hauptsache schaden könnte, so daß es als künstlerische Pflicht betrachtet werden kann, gewisse Seiten zu vernachlässigen. Unkorrektheiten der Zeichnung mögen also die Stellen verraten, die dem Künstler als gleichgültig und der Vernachlässigung fähig, ja vielleicht bedürftig erschienen. Die Kunstgeschichte der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland warnt uns, einer Geringschätzung technischen Könnens das Wort reden zu wollen; es wird sich indes für die Beurteilung allemal darum handeln, ob Verzeichnen Nichtkönnen oder Nichtwollen, d. h. Unfähigkeit oder bewußte Nachlässigkeit ist, und hierüber ist das Urteil selten im Zweifel. Dem Laien muß gesagt werden, daß es sich für Rembrandt nicht darum handelte, eine Hand oder ein Gesicht korrekt zu zeichnen (wie man es von einem Schüler verlangt), sondern einen bestimmten Ausdruck von körperlicher Haltung oder Bewegung oder seelischem Zustand zu gewinnen. Für diesen Ausdruck kann ein Finger oder in einem Gesicht zwei Striche erschöpfend sein. Sind diese richtig beobachtet (was sehr schwer ist) und stehen sie an der richtigen Stelle, so ist es gleichgültig, ob die Hand noch drei oder vier Finger und das Gesicht noch andere Züge zeigt. Jenes aber, das für den Ausdruck Entscheidende, muß richtig gesehen und muß auf dem Kunstwerk da sein. Es setzt ein ungeheures Können voraus, zu wissen, was spricht und daher sprechen muß, und was für die größere Deutlichkeit des einen am anderen ausgelassen

werden muß. Eigentlich kann man bei großen Meistern über solche Punkte keinen Streit führen. Die Pausen, sagte man von Beethovens neunter Sinfonie, seien so inhaltsreich wie die Töne.

Der akademische Rationalismus nährt das Vorurteil — und dies führt uns zum zweiten Punkt —, als werde das wahre Kunstwerk aus so und soviel Elementen, Farbe, Zeichnung, Helldunkel usw. zusammendosiert. Dieser Eklektizismus ist eine Abstraktion verarmter Zeiten. Die Antike und die italienische Kunst haben den plastischen Umriß der Dinge gepflegt[1]), womit nicht nur eine bestimmte Kunstanschauung, sondern auch eine Art Weltanschauung bezeugt ist. Aus optischen und vielleicht auch aus tieferen Gründen hat Rembrandt diese Art von Zeichnung, die ihm nicht anders denn als unwahr erschien, verschmäht. Es war seine Natur, die Dinge als Farben- und Lichterscheinung im großen atmosphärischen Zusammenhang zu sehen, wofür die Zeichnung ein unvollkommenes Mittel ist. Da seine Endabsicht keine zeichnerische ist, so wird ihm die Zeichnung selten ein Studienmittel im herkömmlichen Sinn. Man wird finden, daß in der ungeheuer großen Zahl dieser Blätter nur ein Teil der Vorbereitung seiner Gemälde und Radierungen dienen. Der überwiegenden Menge nach sind Rembrandts Zeichnungen selbständige Kunstwerke und bilden neben den Radierungen und Gemälden eine Welt für sich. Der Laie und Nichtkünstler wird nicht so schnell den Zugang dazu finden, und es bedarf einiger Vertrautheit mit dem Prozeß künstlerischer Rezeptivität, um sie mit Genuß zu sehen. Ist Rembrandt schon in seinen anderen Werken in der Ausschließlichkeit der künstlerischen Antriebe rücksichtslos — beispielsweise wäre man in Verlegenheit, zu der Radierung der Medea (B 112) einen Grundriß des Tempels zeichnen zu sollen, dessen Architektur der Künstler lediglich als Rahmen der Szene, wie er sie brauchte, erfunden hat —, so ist seine Sprache, wo er wie in den Zeichnungen mit seinen Gedanken ganz allein ist, von mächtigster, dem Uneingeweihten zunächst unverständlicher Originalität und Kürze. Nie handelt es sich um eine korrekte, immer aber um die sprechendste, ausdrucksreichste,

[1]) Über die Nachteile der gesuchten Korrektheit im Konturzeichen hat de Piles eine auffallend vernünftige Bemerkung in der Kritik des Hannibal Carracci, „Abrégé de la vie des peintres", p. 252.

die Empfindung verdolmetschende Form. Mit einem eiligen Strich der schmierenden Feder wird ein Körperglied, eine Bewegung, irgendein Versatzstück, eine Brüstung, ein Baum angegeben, und mit dem Pinsel nachher das Relief bewirkt; in dieser Kürze ist vielleicht nie soviel Ausdruck erzielt worden. Der Maler Bonnat beschreibt die Eigentümlichkeit der Zeichnungen so: manchmal Umrisse von unendlicher Zartheit, manchmal die Feder nur so hingequetscht, Kleckse, scheinbar von einem Finger, der in die Tinte getaucht war; ein Arm, mit einem Strich angegeben, eine Figur mit zwei eilig hingeworfenen Zügen; aber dieser Arm, diese Figur, dieser Strich, diese Kleckse drücken wunderbar aus, was Rembrandt durch sie hat ausdrücken wollen. Hierin zu folgen, erfordert einige künstlerische und von der schulmäßigen Gewöhnung abweichende Bildung. Dann wird man aber erkennen, daß das angeblich Ungenügende von Rembrandts Zeichnung, das in der Leugnung des Konturs und der Berücksichtigung der verschwebenden Übergänge zwischen Hell und Dunkel besteht, eben sein Neues und Ursprüngliches ist, neben dem die Verehrer des „reinen Umrisses" als die Altmodischen, die die Gewöhnung hindert, mit eigenen Augen zu sehen, erscheinen[1]).

Ungewöhnlich fand man, zumal im siebzehnten Jahrhundert, auch an den Gemälden Rembrandts die neue Technik, da sie ebensosehr von der italienischen wie von der „geleckten" niederländischen Art abstach. Den unmittelbaren Niederschlag ihres überraschenden Eindrucks genießt man in den „Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres", die Félibien, ein Freund Poussins, in dialogischer Form am Ende des Jahrhunderts herausgab. Sein Gesellschafter Pymandre, mit dem die Unterhaltungen geführt werden, läßt sich also über ein Rembrandtsches Bildnis

---

[1]) Sandrart bemerkt, daß Rembrandt, statt korrekte „saubere Umzüge" zu geben, den Hintergrund mit Finsterschwarz ausgefüllt habe. Baldinucci wiederholt, das Charakteristische seiner Zeichnung sei: „Senza dintorno o circonscrizione di linee interiori ne esteriori", und de Piles sagt: „Si ses contours ne sont pas corrects, les traits de son dessein sont pleins d'esprit" und rühmt in den Zeichnungen „le sel et le piquant". Bei jeder Gelegenheit überzeugt man sich, daß das Kunsturteil des 17. Jahrhunderts, auch wo es ablehnt, unendlich viel höher steht und reifer als das moderne ist. Über den Zeichnungsstil von Rembrandts Frühzeit vgl. zuvor S. 134. Dazu „Rembrandt als Zeichner", die Einleitung zu meinem Band „Rembrandts Handzeichnungen", 1918.

aus: Die Farben seien statt verschmolzen getrennt nebeneinander gesetzt, die Pinselstriche sichtbar gelassen, und die Farbe so stark aufgetragen, daß in der Nähe gesehen das Gesicht „quelque chose d'affreux" sei. Sage man aber, ein solches Bild müsse aus größerer Entfernung betrachtet werden, so könne der Grund dazu nicht zugegeben werden; denn ein Bildnis lasse sich ohne die Nötigung, wie vor einer großen Komposition zurückzutreten, bequem mit dem Auge in der Nähe übersehen. Warum sei also das Bild nicht fertig gemalt („si peu fini")? Darauf wird erwidert, es gebe für die Notwendigkeit, ein Bild aus der Ferne zu betrachten, noch andere Gründe als die Rücksicht auf seinen Umfang. Rembrandts Gemälde seien kunstvoll, und wenn auch ohne Grazie, so doch voller Kraft. Die Entfernung des Beschauers vom Gemälde sei ein Kunstmittel nicht anders als der Firnis, der die Heftigkeit der Farben ausgleiche, oder die Zeit, die durch Auftrocknen die Farben besser verbinde, oder die Glastafel, die über eine Miniatur oder ein Pastell gelegt werde, um die einzelnen Teile weicher zu machen und einander anzupassen. Ein solches Kunstmittel sei also die Luft, die sich bei gehöriger Entfernung des Auges vom Gegenstand vor dem Gemälde ausbreite und bewirke, daß das unfertig Scheinende, die stehengelassenen Pinselstriche und die dicke Farbensubstanz sich verbinden und so den Effekt von etwas völlig Fertigem hervorbringen. Diese Wirkung sei zweifellos und sicher; nur freilich vermöge man die Mittel, sie zu erzielen, nicht so genau anzugeben wie etwa in der Musik, wo sich alle Verhältnisse in Zahlen ausdrücken lassen; soweit sei die Theorie der bildenden Kunst noch nicht, und wenn die Praxis im Besitz der Wirkungen sei, so wüßten die Künstler wohl selbst nicht, wie sie es machten, und jedenfalls könnten sie es anderen nicht lehrend beibringen. „Cependant ils n'ont pu découvrir cette raison si cachée et pourtant si vraye, par le moyen de laquelle ils pourroient établir des règles assurées et démonstratives, pour faire des ouvrages, qui pussent aussi bien satisfaire les yeux, comme avec le temps on a trouvé moyen de satisfaire l'ouie par des proportions harmoniques" („Entretiens", II, 243). Man sieht, daß die Unergründlichkeit des Verfahrens eine Art Verzweiflung für eine Zeit war, die in Gesetz und Regel den Prüfstein nicht nur der Wahrheit, son-

dern auch der Schönheit zu besitzen glaubte. In diesem Punkt war ein anderer Akademiker der Zeit, Roger de Piles, scharfsichtiger. Ein eindringendes Gemäldestudium hat ihn gelehrt, daß die Meinung, Rembrandt habe seine Mittel nicht genau gekannt und überlegt, sondern darauflosgepinselt und im Instinkt das Richtige getroffen, verkehrt sei. Eine längere, treffende Vergleichung der Malweisen Tizians und Rembrandts schließt er mit der Beobachtung, in der richtigen Entfernung gesehen sei das Zusammenklingen der Farben und die Wirkung der Pinselstriche Rembrandts eine vollkommene, und es werde damit zweifellos bewiesen, daß seine Kunst über jeden Zufall erhaben sei, daß er über seine Farben Meister gewesen und ihre Handhabung „en souverain" besessen und geübt habe („Abrégé de la vie des peintres", p. 336). Die neuere Wissenschaft hat denn hierauf ihr Siegel gedrückt, indem sie erkannt hat, daß man die Farben ebensogut auf der Netzhaut wie auf der Palette mischen könne. „Ein erfahrener Maler soll ebensogut auf der Netzhaut wie auf der Palette zu mischen verstehen. Manche Meister haben sogar etwas darin gesucht, mehr auf der Netzhaut zu mischen . . . und man muß anerkennen, daß dieses Mischen auf der Netzhaut durch Nebeneinandersetzen der Farben wesentliche Vorteile bietet, indem man an Wirkung gewinnt. Die verschiedenen nebeneinandergesetzten Tinten zerstören, im richtigen Abstand gesehen, den Eindruck der Fläche, auf welcher sie angebracht sind"[1]). Eben dies haben die Liebhaber im siebzehnten Jahrhundert bereits herausgefühlt, daß nämlich die unverschmolzenen Pinselstriche und die reinen Farben (die „teintes vierges", wie de Piles sagt) sich der Kraft und Frische der Natur am meisten nähern, daß sie über den Flächencharakter des Gemäldes wegtäuschen und der Oberfläche Bewegung und gleichsam Atem geben.

Nicht alle kunstverständigen Zeitgenossen teilten indessen diese Meinung. Der Florentiner Baldinucci sagt, die „professori dell' arte" schätzten Rembrandt als Radierer höher denn als Maler; seine Malereien seien wild und regellos und mehr Glücks- und Zufallssache als vollendete Werke der Kunst. Dieses Urteil ist deswegen auffällig, weil Rembrandts malerischer Vortrag

[1]) E. Brücke, „Physiologie der Farben", S. 282 ff.

seine späteren Radierungen deutlich sichtbar — und man kann streiten, ob zu ihrem Vorteil — beeinflußt hat. Die Technik seiner späten Radierungen, die mit ihren breiten Hell- und Dunkelmassen mehr gemalt denn radiert scheinen, empfand man als neu; de Piles sagt, sie erinnere an die Schabkunst („manière noire"), die doch erst später aufgekommen sei. Im achtzehnten Jahrhundert findet man sogar Rembrandt irrigerweise als den Erfinder dieser Manier genannt[1]). Es ist aber klar, daß Baldinucci Rembrandts Malkunst nur auf Hörensagen beurteilte; denn was er an ihr tadelt, lobt er an den Radierblättern und erweist sich hierin als echten Sohn des Jahrhunderts, das mit Marini den Kult der „maraviglia" und alles Exzentrischen übte. Die Radierkunst des Holländers sei eine höchst bizarre und unerhörte Erfindung, sie arbeite ohne Umrisse mit ganz unregelmäßigen Strichen auf Helldunkelwirkung von großer Kraft; der malerische Sinn sei hier aufs höchste ausgebildet und die Gegensätze so stark, daß manche Stellen mit Schwarz gedeckt seien, anderwärts das Weiß des Papiers stehen gelassen, die Figuren vorn in der Nähe wohl mit ganz wenig Schatten, ja bloß als Umrißzeichnung gegeben seien. Mit dem Verkauf dieser Blätter habe Rembrandt ein Vermögen gemacht.

Unter den modernen Beurteilern wird es manche geben, die bei aller Bewunderung der tiefergreifenden Kunst doch die Radierungen der fünfziger Jahre in technischer Beziehung den früheren hintansetzen. Die vorzugsweise angewendete kalte Nadel, welche die Platte aufreißt, so daß in den Furchenrändern die Farbe geschluckt und festgehalten wird, erzeugt Wirkungen, die der Platte mehr zugemutet als natürlich sind, indes die reine Radierung einfacher und die kombinierte Technik der mittleren Jahre in ihrer erstaunlichen Farbigkeit reicher wirkt.

Es ist nicht recht zu sagen und verschlägt auch nicht viel, ob Rembrandt seit ungefähr 1650 von seinen neuen technischen Problemen auf das

[1]) In der Einleitung, die die Herausgeber Gersaints „Catalogue raisonné" vorgesetzt haben, 1751. Erst Adam Bartsch hat diesen Irrtum richtig gestellt („Catalogue raisonné", 1797, p. XXXVII). Von den sieben Radierungen Rembrandts, die man für Schabkunstblätter hielt, gehören fünf den fünfziger Jahren an.

große Format geführt wurde, oder ob die Hinwendung zum größeren Format ihn auf den breiteren Vortrag gebracht hat. Eine ganz vereinzelte Nachricht meldet, Rembrandt habe in einem Privathaus die Fabeln des Ovid in zahlreichen Bildern mit Öl auf die Wand gemalt[1]). Eine Spur davon ist nicht bekannt. Die Metamorphosen waren ein sehr beliebtes Buch; Karl van Mander hatte sie ausführlich erklärt, und Sandrart übersetzte diesen Kommentar ins Deutsche. Shakespeares Imogen liest im Bett vor dem Einschlafen in den Metamorphosen, wie denn schon im sechzehnten Jahrhundert Brantôme zu berichten weiß, die jungen Damen läsen in den Unterrichtsstunden — nicht zum Vorteil ihrer Moralität — mit ihren Lehrern das Buch des Ovidius („Œuvres", IX, 571 f.). Wann Rembrandts Wandmalereien zu Ovid entstanden sind, wird nicht berichtet; die Tatsache ist aber merkwürdig genug und möchte wohl auf größeren Maßstab schließen lassen. Dagegen besitzen wir aus dem Anfang der fünfziger Jahre eine Reihe von biblischen Darstellungen mehrfiguriger Gruppen in lebensgroßen Halb- oder Kniefiguren. Sie sind merkwürdig, weil sie ein neues Ringen mit Natur und Modell bekunden, und man darf hinzusetzen, weil sie bei einem Künstler, der sich eine Weile an die Kammermusik des kleineren Maßstabes gewöhnt hat, große Schwierigkeiten erkennen lassen, den Übergang zu finden. Eines und das andere dieser Werke sieht nicht allzu Rembrandtisch aus und ist auch wohl angezweifelt worden. Das ungewohnte Format drängt zur dekorativen Behandlung, die nicht eigentlich in Rembrandts Art lag und uns deshalb wie in der früher erwähnten Petersburger Pallas fremd berührt. Durch die große zu deckende Fläche veranlaßt, mehr

---

[1]) Denen, welche die Wahrheit der Angabe Baldinuccis bezweifeln, möchte doch entgegnet werden, daß in den vorhandenen Werken Rembrandts, zumal in den Zeichnungen aller Perioden, die Stoffe aus den Metamorphosen sehr häufig sind. Ich nenne: Diana und Aktäon, Pyramus und Thisbe, Philemon und Baucis, Merkur und Argus, Ganymed, Danaë (in der Perseusfabel), Pygmalion, Iphigenie (wahrscheinlich „Zeichnungen", erste Reihe, Nr. 108), Europa, Kallisto, Proserpina, Medea. Houbraken erwähnt II, 255, Hoogstraten habe vor seinen Schülern Rembrandt getadelt, daß er auf der Adam- und Evaradierung die Paradiesschlange wie einen Drachen aus den Metamorphosen des Ovid gebildet habe. Freilich ist das kein Zeugnis, daß Rembrandt selbst eine solche Drachenszene (etwa den Kadmus) dargestellt habe. Über Ovid in der italienischen Malerei vgl. Jak. Burckhardt, „Beiträge", S. 447 f.

in die Farbe zu gehen, hat er nicht gleich den Mut, die Farbe reich und sprechend zu machen. Indem in diesen und verwandten Bildern[1]) der Wille zur Komplementärfarbe mangelt, schiebt sich die Farbe zwischen Rot, einem Pelzgelbbraun und Oliv modulierend hin und her; obwohl ab und zu im Licht ein wirksames Weiß hervorspringt, fehlt es doch an entscheidenden und bezwingenden Akzenten. Die vorwiegend verstumpften Töne haben in ihren breiten Massen etwas Deprimierendes und Quälendes (ich erinnere an das Kasseler Bild des sogenannten Architekten, dessen Echtheit freilich nicht über Zweifel erhaben ist [Abb. Nr. 100], und den Petersburger Jakob mit dem blutigen Rock Josefs, „Rembrandtwerk", V, Nr. 340). Jedenfalls war Rembrandts Hauptzweck, Hand und Auge wieder an das große Format und seine veränderten Farbenprobleme zu gewöhnen, wofür die Bildnisse mit der beschränkten Farbenmenge der zeitüblichen Tracht nur eine unzureichende Unterlage boten. Noch in den weiteren Jahren begegnen Versuche in dieser Richtung, die als dekorative Stücke durch die Seltenheit im Umkreis von Rembrandts Schaffen eine gewisse Aufmerksamkeit erregen. Dazu gehört die große Verleugnung des Herrn durch Petrus (St. Petersburg), wo aus dem flackernden Widerschein der Kerze auf der Rüstung des Soldaten, auf dem Hals der Magd, auf Petrus' weißem Mantel eine hochmomentane, spannende Wirkung gewonnen wird; hierher auch die großen Berliner Stücke des Moses mit den Gesetzestafeln und des mit dem Engel ringenden Jakob, wo es hauptsächlich auf gewisse statische Probleme der Verteilung von Licht- und Farbengewichten ankam. Endlich das **überlebensgroße Selbstbildnis von 1658**, früher im Besitz des Earl of Ilchester (jetzt Sammlung Frick, Neuyork, „Rembrandtwerk", VI, Nr. 428): der Künstler sitzend, im Hut, einen Knotenstock in der Hand,

[1]) Es sind die Nummern 337—340 im fünften Band des „Rembrandtwerkes", wozu meines Erachtens auch III, Nr. 223 gehört, Abraham und die Engel, welches ich nach längerem Schwanken doch mit v. Tschudi, Text zur Publikation der „Eremitage", S. 47, und v. Seidlitz gegen Bode für ein Werk der fünfziger Jahre halte. Zu dem Motiv von Halbfigurenbildern im allgemeinen ist auch auf J. Burckhardt, „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien", S. 408 ff. zu verweisen, wo über ihren Zusammenhang mit dem venezianischen Naturalismus einiges angedeutet wird. Daß Rembrandtsche Halbfigurenbilder mit den venezianischen in einem Anregungszusammenhang stehen könnten, hat de Groot, „Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen", XV (1894), S. 180 bemerkt.

von vorn gesehen. Mächtig in Gelb und Rot; dazu das Weiß des Hemdes am Halsausschnitt, womit der Künstler jetzt gern die Brust der Kleidungsstücke unterbricht, um eine Fläche für Weiß zu erlangen.

Die breite, effektreiche Faktur wird allmählich wieder so geläufig, daß man sich nicht wundern kann, wenn dafür ab und zu der Sinn für das kleine Format geschwächt erscheint. 1655 machte Rembrandt vier biblische Illustrationen für das Buch des ihm befreundeten Theologen Manasse Ben Israel. Diese Radierungen (B 36) befriedigen wenig; mit ihrem breiten Vortrag zersprengen sie den Rahmen. Offenbar fühlte sich Rembrandt durch den Miniaturstil von zehn Zentimeter Plattenhöhe beengt. Die Entschuldigung Michels, das Allegorische sei nicht Rembrandts Geschmack gewesen, kann nicht gelten; denn einmal sind zwei von den Darstellungen (die Jakobsleiter und der Kampf Davids mit Goliath) Historien, und sodann ist weder in Rembrandts Schaffen noch in seiner Natur ein Beweis zu finden, daß er der Allegorie abhold gewesen sein sollte. Das Richtige wird sein, daß er mit jedem Jahr dem fein ausführenden Vortrag des kleinen Formats mehr entwuchs. Noch eine andere Erscheinung geht zeitweise damit Hand in Hand. Der Größe der Form entspricht nicht durchaus der geistige Ausdruck der Köpfe; man hat dies Diskretion des Ausdruckes genannt: es ist aber eine manchmal fühlbare Leere und sogar Trivialität; im Interesse der breiten Wirkung findet sich die individuelle Charakteristik vernachlässigt, so daß einige dieser Bilder für das Ausmaß ihres geistigen Gehalts zu groß erscheinen und geistig von ihrem Gegenstand nicht ausgefüllt werden. Sie gehören einer Übergangsphase an.

Bei einem Künstler vom Wuchse Rembrandts kann man solche Beobachtungen gefahrlos aussprechen. Gerät er eine Weile auf die Fährte technischer Interessen, so reckt er sich unversehens auf und zeigt uns, daß über dem Maler und seinem Handwerk der Genius des Künstlers steht, und daß, *was* er uns zu sagen hat, unvergleichlich viel mehr ist als, *wie* er es zu sagen weiß. Betrachtungen dieser Art regt ein Gemälde an, ein Hauptwerk des neuen Stils, der Segen Jakobs in der Kasseler Sammlung, datiert 1656.

Abb. 117. Der Segen Jakobs. Kassel

Digitized by Google

Als Jakob in Ägypten hochbetagt war, wünschte er, bei seinen Vätern in Kanaan begraben zu werden, und sagte es seinem Sohn, und Josef schwur ihm. Danach ward Josef gesagt: „Siehe, dein Vater ist krank. Und er nahm mit sich seine beiden Söhne, Manasse und Ephraim. Da ward es Jakob angesagt, und er machte sich stark und setzte sich im Bette und sahe die Söhne Josefs und sprach: Wer sind die? Josef antwortete seinem Vater: Es sind meine Söhne, die mir Gott hier gegeben hat. Er sprach: Bringe sie her zu mir, daß ich sie segne. Denn seine Augen waren dunkel geworden vor Alter, und er konnte nicht wohl sehen. Da nahm sie Josef beide und brachte sie zu ihm, daß er sie segne. Da aber Josef sahe, daß sein Vater die rechte Hand auf Ephraims Haupt legte, gefiel es ihm übel und faßte seines Vaters Hand und sprach zu ihm: Nicht so, mein Vater; dieser ist der Erstgeborene. Aber sein Vater weigerte sich und sprach: Ich weiß wohl, mein Sohn. Also segnete er sie des Tages und sprach: Wer in Israel will Jemand segnen, der sage: Gott setze dich wie Ephraim und Manasse. Und setzte also Ephraim Manasse vor und sprach: Siehe, ich sterbe, und Gott wird mit Euch sein.“ (1. Mos., 48.)

Dies ist der Gegenstand des Bildes; Rembrandt hat noch eine weitere Gestalt hinzugefügt, Asnath, Josefs Frau. Koloristisch gehört das Gemälde durchaus in die zuvor besprochene Gruppe; ein starker Farbenausbruch oder Kontrast ist nicht da; alles bewegt sich in Kompromissen und Reflexen. Stark leuchtend und mit außerordentlicher Wirkung springt das Weiß der Bettkissen heraus; schon der weiße Ärmel und die Bettjacke des Patriarchen sind durch Reflexe in zartes Graugelb und Grauviolett gestimmt; der eine sich beugende Knabe hat Zitrongelb. Doch ist diese Hauptgruppe beherrscht von dem kalten, geisterhaften Weiß des Kissens und Umschlags der Bettdecke: gesteigert wird es durch die eingesprengten warmen Stellen, das blonde und schwarze Haar der Kinder, das wärmende Fuchspelzchen, das dem Sterbenden über der Schulter hängt, das Gold am Turban Josefs. Mit Licht und Farbe vereint sich die körperliche Modellierung, um diesen vier Personen ein Höchstmaß von räumlicher Lebendigkeit zu geben. Vom Ellbogen des Patriarchen abwärts sind die brückenartigen Unterarme Jakobs und Josefs und die beiden Kinder von Luftschichten umspült, die ein

Wunder von plastischer Illusion hervorbringen. Es galt aber, diesem Hauptstück des Bildes die Alleinherrschaft zu sichern, und dies hat zu einer Reihe von Änderungen geführt, die heute noch am Gemälde mit Sicherheit ablesbar, die „Voretats“ des endgültigen Zustandes, ähnlich wie am Hundertguldenblatt und besser als an der Nachtwache, erkennen lassen.

Das erste Opfer wurde die Frau. Sie war zuerst als rechter Pfeiler des Gemäldes von Rembrandt aufgenommen worden, damit das Bild nicht durch das Schwergewicht seiner Hauptgruppe nach links überkippe. Sie ist in einer Art burgundischer Tracht gekleidet[1]). Nun wurde ihr, da der Meister eine figürliche Ablenkung fürchtete, das Körperliche fast genommen; nur das Gesicht blieb in auffälliger Modellierung übrig, unter dem sackartig flach ein goldolivgrünes Gewand niedersinkt. Als auch dieses noch zu körperlich wirkte, gab Rembrandt eine zurückdrängende goldene Halskette darüber. So ist eine gotisierende Figur herausgekommen, an der nur Kopf und Hände körperlich sind; ja die Hände sind in den Olivton des Gewandes getaucht. Die Hauptänderung vollzog sich indessen auf der linken Seite. So wie die Achse des Bettes angenommen war, kam die Verkürzung der Bettfigur zu schnell; Jakob erschien dem Beschauer zu nahe. Da knickte Rembrandt die Achse des Bettes und ließ die untere Betthälfte mehr nach rechts biegen. Die zwei metallenen Knäufe der Bettpfosten am Fußende zeigen durch ihren Ort diese gewaltsame und unmögliche Achsenbrechung unwidersprechlich. So wie nun die Verkürzung des Bettes geraten ist, liegt Jakob mit seinem Körper außerhalb des Bettes nach links[2]). Der Beschauer bemerkt es kaum, denn der gesamte Vordergrund ist undeutlich gemacht und verdunkelt. Wenn Rembrandt fünf Jahre später vor seine Wardeine der Tuchmacher eine leuchtend rote Tischdecke breitete, so hat er 1656 das Rot der Bettdecke völlig verstumpft, im Ton entkörpert und

[1]) Schon von Franz Kugler, „Kleine Schriften“, II, 425, bemerkt. Dies hat nebst motivischer Übereinstimmung neuerdings zu der Annahme geführt, Rembrandt müsse die herrlichen zehn kleinen Bronzefiguren des fünfzehnten Jahrhunderts gekannt haben, die, von Jacques de Gérines gegossen, jetzt der plastischen Abteilung des Amsterdamer Reichsmuseums gehören und wahrscheinlich Teile eines spätmittelalterlichen Fürstengrabmals sind.

[2]) Diese Beobachtung hat mir Direktor Gronau in Kassel mitgeteilt. Sie scheint mir sicher.

dieſen tonigen Block durch die zwei Knäuſe nur eben eingedämmt. Es ſollte nur Rahmen werden und für die in Weiß gebettete Viſion der Hauptgruppe Entfernung ſichern [1]). Dieſer Folienwirkung entſpricht Füllung und Tönung der Bildecken. Die Vorhänge rechts und links ſchaffen einen zweiten Binnenraum im erſten um das Bett herum; ihre Faltenzüge in helleren und dunkleren Lagen ſchwanken von Altgold zu Blaugrün, und auf dieſer vibrierenden Begleitung melden ſich mit zartem Einſatz die ſtärkeren Töne.

Alles dies iſt nun in einer mächtigen, ſkizzenhaften Breite mit dem Feuer einer Studie und erſten Eingebung und mit der Sicherheit eines Meiſters, der von ſeinem Gegenſtand erfüllt iſt, vorgetragen, und läßt die Täuſchung aufkommen, als ſei eben jeder Pinſelſtrich im Kopf präſtabiliert geweſen. Alle Farben ſind durch Reflexe vermählt und fluten ineinander, als müßten ſie über Kiſſen, Decken, Vorhängen ſelbſt etwas von den weichen Flächen dieſer Stoffe annehmen. Auch die Knäuſe am Bettende haben das Metalliſche verloren und wirken weich wie Stoff. In dieſen Rahmen iſt die Darſtellung von drei Menſchenaltern hineingebettet. Die Kinder, die ſonſt nicht Rembrandts ſtärkſte Seite ſind, ſind hier ausgezeichnet und von einer

[1]) Das Weiß im Licht als Hauptakzent kommt in dieſer Zeit mehrfach vor. Von dem Mantel Petri auf der Petersburger Verleugnung war ſchon die Sprache. Dazu auf dem Braunſchweiger „Noli me tangere“ das weiße Leichentuch Chriſti, einige Jahre früher. Hauptausſage würde die Anatomie des Dr. Deyman vom gleichen Jahr wie der Kaſſeler Jakobsſegen ſein, wenn das Bild nicht durch Brand verwüſtet wäre. Seine Ruine im Amſterdamer Reichsmuſeum zeigt neben der ſchroffen Verkürzung der Leiche (vgl. zuvor S. 76, Anm. 1) eine merkwürdige koloriſtiſche Behandlung, die manchen modernen Künſtler an Manets Frühſtück erinnert hat. Der Arzt, der die Schädeldecke des Toten abgenommen und die Bauchhöhle geöffnet hat, hat einen grauen Anzug; der Aſſiſtent, der das Schädelſtück in die Hand genommen hat, iſt ſchwarz gekleidet. Die Feinheit der verſchiedenen Grau, am Doktor, an den beſchatteten Sohlen der Leiche uſw., wird ſehr bewundert. Doch iſt dieſe Wirkung bei Rembrandt ungewöhnlich, und ich möchte glauben, daß ſie in dieſem Fall Zufallswirkung und die Folge von Zerſtörung der Laſuren iſt, welche die Untermalung ſichtbar gemacht hat. Dies, ſoweit der Ruinenzuſtand und die Herſtellung überhaupt ein Urteil zuläßt. Sicher war der Doktor urſprünglich ſchwarz angezogen, und der Gegenſatz der Farben war auf das herrſchende Weiß gebaut, indem eine weiße Decke über die Beine des Toten gebreitet iſt, die das ſtärkſte Licht bekommen hat, ſehr im Unterſchied von der Tulpſchen Anatomie von 1632, wo die nackte Leiche das Hauptlicht fängt (ſiehe zuvor S. 75 f.). Die Behandlung der Anatomie des Dr. Deyman ſcheint (immer unter Vorbehalt) auf Farbflecken gebaut zu ſein, was an die Delfter Deſzendenz der Fabritius und Vermeer erinnert.

vollkommenen Kindlichkeit des Ausdrucks. An den Eltern ist, wenn man an den Rembrandt der dreißiger Jahre denkt, die Zurückhaltung in der naheliegenden Verdeutlichung des dramatischen Moments erstaunlich; das novellistische Interesse ist überwunden. Die Frau sieht mit abwärts zusammengelegten Händen in stummer Rührung zu; Josef hat die eine Hand am Kopf des Knaben; die andere sucht die zitternde Greisenhand zu führen, ganz sachte und leidenschaftslos; die Erstgeburtsfrage, die etwas nach juristischen Antiquitäten des Alten Testaments schmeckt, ist als Nebensache dem ergreifenden menschlichen Gehalt der Segnungsszene geopfert. Endlich der Großvater mit Käppchen und langem Bart! Wie oft hat Rembrandt alte, halbblinde Bettler — und ist nicht jeder Sterbende ein a r m e r Mann? — mit dem suchend vorgestreckten Haupt, mit tastenden oder Gaben heischenden Händen beobachtet, gezeichnet, radiert[1]), ehe er diese Bewegung fand! Ein Fuchspelzmantel deckt die Schultern; frierend, zitternd hat er sich von den Kissen aufgerichtet; doch fühlt er sich in die Liebe des Sohnes eingebettet und zwingt die verlöschende Kraft, bis er das Erbe seines Großvatersegens ausgeteilt hat. Dieser Ausdruck gehört in seiner Kürze und Mächtigkeit zu den tiefsten Tiefblicken der Kunst.

Immer schon und fast von Anfang an hat Rembrandt mit umdunkelnden Portieren, mit zeltartiger Umbauung gearbeitet, wenn er starke gegensätzliche Lichtwirkung suchte: hier verschwindet das rationale Element und die künstlerische Absicht. Ein Mysterium der Nacht breitet sich, in das ein Licht eindringt, welches aus unbekannten Welten kommt. Kein Laut dringt in diese Rührung. Man hört die Herzen pochen. Eines ist selbst bei Rembrandt neu und klingt erst seit dem Gebet des Manoah (Abb. Nr. 91) an: die einzige Gebärde, in die sich die Handlung zusammendrängt, ist nicht mehr bloß natürlich; sie hat sich zu liturgisch zeremonialem Ausdruck gesteigert. Aus einer plastischen Körperlichkeit ohnegleichen er-

[1]) Halb Aufgerichtete, im Bett Liegende, Sterbende hat Rembrandt des öfteren wiedergegeben. Das Isaak- und Esaubild („Rembrandtwerk", III, Nr. 217), der Tod der Maria, B 99. „Zeichnungen", erste Reihe, 47, 51, 76. Im Münchener Kabinett die Frauen im Bett. Auch ist als dem Gestus nach verwandt die herrliche Radierung von 1652, der blinde Vater des Tobias, B 42 zu vergleichen.

blüht, alles Körperliche vergessen machend, die Wunderblume feierlicher Beseeltheit.

Achtet man auf das Datum des Gemäldes: es ist das Jahr 1656, in dem der Künstler sein Haus und seine Habe dem Drängen der Gläubiger hat überlassen müssen. Er verlor sein Vermögen und verschwand vor der Welt. Die Not des Lebens scheint seine Riesenkraft nicht anzutasten; dieser Jammer schlägt nicht bis zur Höhe seiner geistigen Welt empor. Achtet man auf die technische Durchführung des Kasseler Bildes: auch sie verschwindet dem Blick vor der Macht der inneren Vision. Es ist, wie schon Kolloff vor langen Jahren sagte: Das Geheimnis von Rembrandts Malerei ist nicht Ocker und Asphalt, sondern Herz und Seele.

Rembrandt und das Nackte.

Die neue Hinwendung zum großen Format war ganz und gar aus dem inneren Antrieb des schaffenden Bedürfens erfolgt. Die Zeichen der Zeit waren aber oder wurden dieser Wandlung im Umfang der Gemälde nicht günstig. Es wird berichtet, daß die Sitte, die Räume mit großen Bildern zu tapezieren, späterhin abgekommen sei, als man die Mode der Tapeten („Tapytzeryen") einführte, und insbesondere von den großen Landschaftsstücken Adam Pynakers, ja selbst denen von Everdingen wird vermeldet, daß sie vom Schicksal, eingerollt zu werden und auf den Speicher zu wandern, bedroht oder ereilt wurden. Weiter aber stellte sich Rembrandt außer der Abneigung gegen das große Format als solches ein Geschmack entgegen, der immer leicht Liebhaber und Feinschmecker beherrscht, nämlich der für fleißige und feine Durchführung. Es ist für Rembrandt wenig schmeichelhaft, wenn man sich später erstaunte, daß ein so vortrefflicher Künstler wie Dou bei ihm habe lernen können. Man hatte eben vergessen, daß Rembrandt selbst in dem preziösen Miniaturstil angefangen und ihn nur eben aufgegeben hatte, um sich der breiteren Malerei zuzuwenden. Dou

dagegen nahm von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Schätzung zu, und wenn ein hoher Herr wie König Karl II. von England Holland die Ehre seines Besuchs erwies, so ließ man es sich in der richtigen Annahme, daß solch hohe Herren manchmal die Kunst im Kunststück sehen, schweres Geld kosten, ein Bild von Dou zu bekommen und ihm zu verehren. Die Sammler suchten mit Vorliebe die feingemalten Bilder. Und so galt das überragende Ansehen, das Rembrandt von den dreißiger zu den vierziger Jahren hin genoß, vielleicht nicht mehr in der nämlichen überwältigenden Ausschließlichkeit. Damals hing er noch enger mit dem holländischen Geschmack zusammen, teilte seine Derbheiten und Trivialitäten und machte sie durch die ihm eigene Zuspitzung des malerischen Vortrags anziehend. So war es, als der junge Govert Flinck nach Amsterdam kam und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in die Rembrandtsche Werkstatt ging. Rembrandt war Mode. Es schien gar keine andere Malerei zu geben, und lernen hieß sie nachmachen. Seitdem aber waren doch noch andere Richtungen zum Wort und Erfolg gekommen. Der Geschmack war geteilt; die einen zogen die dunkle, wenig farbige, die anderen die hellere, farbige Malerei vor, und zumal im Bildnisfach stellte man Rembrandt die reiche Behandlung der englischen Periode van Dijcks entgegen. Von Jan de Baen, einem übrigens mittelmäßigen Porträtmaler, wird berichtet, daß er in den fünfziger Jahren zwischen jenen Koryphäen lange geschwankt habe, bis er sich van Dijck zum Vorbild genommen [1]).

Alles dies in Betracht gezogen, würde man doch sehr irren, wenn man sich Rembrandts Stellung erschüttert vorstellte. Hierüber laufen die größten Irrtümer um, und sie haften um so fester, als eine gewisse Selbstgefälligkeit der Nachwelt sich viel darauf zugut tut, ein zu früh in die Welt gekommenes Genie zu entdecken und ihm auf den Thron zu helfen, wobei es geläufig ist, die Zeitgenossen des Genius ob ihres geringen Ver-

[1]) Die Bemerkungen von de Groot, „Arnold Houbraken", S. 210, mögen zutreffen oder nicht: die historische Vorstellung jener zwei Wege ist doch richtig. Sie wird bestätigt durch van Campens Wettbewerb mit Rembrandt, worüber ich die bezeichnende Anekdote Campo Weyermans in meinem Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 50 mitgeteilt habe.

ständnisses anzuklagen, ja eben diese Verkennung und Anfeindung zu einem der Merkmale zu machen, an denen als an indirekten Beweisen der Genius mit seinen Begleiterscheinungen zu kennen sei. Es ist fast eine stehende Wendung der Rembrandtbiographie geworden, den Mißerfolg der Nachtwache als den Stoß zu bezeichnen, der Rembrandts Ruf erschüttert habe; die Eigenmächtigkeit seiner malerischen Behandlung, die Rücksichtslosigkeit gegen die Besteller, die in diesem Bild eigentlich betrogen worden seien, habe allgemeine Unzufriedenheit erregt, und der damit erfolgte Bann, der auf Rembrandt seitdem lastete, habe ihn zum Menschenfeind gemacht und in seinen Sonderlingsneigungen bestärkt. (In dieser Art weit ausgesponnen bei Michel, p. 296 ff.) Für solche und ähnliche Behauptungen fehlt indessen jeder ausdrückliche Anhaltspunkt in zuverlässigen Berichten. Im Gegenteil beweisen die Zeugnisse, die des Bildes überhaupt gedenken, daß es als Kunstwerk großes Staunen erregte und seinen großen Eindruck zu machen fortfuhr. (Was Baldinucci über Rembrandt geschrieben hat, fängt überhaupt mit der Nachtwache als seinem anerkannten Hauptwerk an.) Daß Rembrandt weiter keine Schützenstücke gemalt hat, beweist nicht, daß ihm keine bestellt worden seien; denn vielleicht wies er solche Aufgaben ab und wollte sich ihren ausdrücklichen Bedingungen nicht fügen. Von dem vorhandenen Entwurf eines halballegorischen Gemäldes von 1641, der sog. Eintracht des Landes (s. o. S. 329 ff.), ist nicht bekannt, ob Rembrandt aufgefordert war, einen solchen zu liefern, und ob er keinen Anklang fand. Die erste und einzige Erwähnung davon geschieht in dem Inventarverzeichnis von 1656, woraus hervorgeht, daß das Stück damals im Besitz des Künstlers war. Dagegen wurde 1656 ein großes Bild von neun Figuren fertig, das Rembrandt auf Bestellung einer Korporation ähnlich wie die Anatomie des Dr. Tulp von 1632 und die Nachtwache von 1642 gemalt hatte, die Anatomie des Dr. Deyman, ein Werk, das nur in verwüsteten Resten auf uns gekommen ist (vgl. zuvor S. 70 und 433). In die sechziger Jahre fallen dann wieder zwei solcher großen Bestellungen, indem erstens die Stadt Amsterdam für ihr neues Rathaus ein großes Gemälde, eine Szene aus dem Abfall der batavischen Niederlande von den Römern, und zweitens die Vorsteher der Tuchmacherinnung ein Regentenbild in Auftrag gaben. Das

Historienbild hat nicht den Beifall der Amsterdamer Stadtväter gefunden; es ist später, vermutlich weil die große Leinwand unbequem war, von Rembrandt selber kleiner gemacht und abgeschnitten worden, und diese Überreste befinden sich jetzt im Museum zu Stockholm. Das Porträtstück, die fünf Regenten, in Holland „Staalmeesters“ genannt, weil sie die fertigen Tuche zu kontrollieren und plombieren hatten, hängt im Reichsmuseum zu Amsterdam. Aus dieser kurzen Zusammenstellung mag man sich überzeugen, daß die großen und außergewöhnlichen Aufträge sich ziemlich gleichmäßig über die ganze Schaffenszeit Rembrandts verteilen (1632, 1642, 1656, 1661), indem in jedes Jahrzehnt einer davon fällt, in das letzte sogar zwei. Sprechen diese Tatsachen also ausdrücklich gegen die Legende von der Verkennung Rembrandts, so nicht minder, was wir von der Meinung der heranwachsenden Malergeneration und was wir aus den Kreisen der Sammler von damals wissen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß der Genius nicht immer der beste Lehrer ist, und daß das Handwerkliche oft von Arbeitern mittleren Schlages besser gelernt werden kann. Daher wäre es kein Wunder, Rembrandt einsam zu finden. Gerade das Gegenteil ist aber der Fall. Einzelnen mochte Rembrandt nicht anziehend sein, da denn große Künstler ebenso entschiedene Sympathien wie Antipathien wecken; wenn z. B. der junge Spilberg nach Antwerpen zu Rubens wollte und sich später auf die Nachricht von dessen Tod (1640) nach Amsterdam in das Flinckſche Atelier wandte, so mochte ein bestimmter Geschmack mitsprechen. Im ganzen aber ist zu sagen, daß sich jederzeit Schüler zu Rembrandt gedrängt haben. In den dreißiger Jahren war er ein großer Atelierherr mit Großbetrieb ganz in der Art des Rubens, und die Einnahmen aus dem Lehrgeld der Schüler und dem Vertrieb der unter Umständen von Rembrandt übergangenen Werkstattarbeiten waren ein starker Posten seiner Einkünfte. Für die spätere Zeit ist kein ausdrückliches Zeugnis da, daß er, wie Sandrart für die dreißiger Jahre berichtet, seine „Behausung mit fast unzahlbaren fürnehmen Kindern zur Instruktion und Lehre erfüllet“. Hört man aber die Meinung Sandrarts, daß sich Rembrandt mit den Leuten nicht hätte wissen zu halten, und daß er seinen Reichtum merklich vergrößert haben würde, wenn er „seine Sache vernünftig

angeſtellt" hätte, und hält das übereinſtimmende Urteil Baldinuccis dazu, ſo kann man daraus abnehmen, daß ihm ſeine künſtleriſchen Intereſſen höher ſtanden als die Möglichkeit, viel zu verdienen, und daß er daher aller Wahrſcheinlichkeit nach jenen Großbetrieb als Geſchäft aufgab oder einſchränkte. Dies hinderte indeſſen nicht, daß er in großer Zahl in den vierziger, fünfziger, ſechziger Jahren Schüler in ſeiner Werkſtatt gebildet hat; einzelne kamen von weit her aus der Fremde, und wenn einer oder der andere ſpäter die Art des Meiſters aufgab, ſo blieben andere Holland und ihm treu[1]). Auch reichte ſein künſtleriſcher Einfluß viel weiter als die unmittelbare Anregung und Lehre ſeines Ateliers, wie die holländiſche Malerei der vierziger und fünfziger Jahre in größtem Umkreis bezeugt. Selbſt van der Helſt, den man gern im Gegenſatz zu Rembrandt nennt, geht gelegentlich auf ſeinen Spuren; ein Selbſtbildnis von 1649, in dem er ſich beim Malen vor der Staffelei, eben nach dem Beſchauer umblickend, darſtellt, iſt bräunlich und mit wenig Farbe ganz Rembrandtiſch gehalten (Sammlung Semjonof, St. Petersburg). Mochte Rembrandt auf die Beziehungen zur Welt, auf geſellſchaftlichen Zuſammenhang immer weniger Wert legen und die Freiheit in der Einſamkeit ſuchen: künſtleriſch war er nicht vereinſamt; ſein Schatten fiel über die ganze holländiſche Malerei. Noch mehr: Rembrandt war bei Lebzeiten eine europäiſche Berühmtheit und wurde als ſolche anerkannt und bezahlt. Die Sammler hörten nicht auf, ſeine Kunſt hochzuſchätzen und mit ihrem Verlangen ſeine Preiſe zu ſteigern. Daß der Prinz von Oranien Mitte der vierziger Jahre den doppelten Preis gegen die dreißiger Jahre für einen Rembrandt zahlte, iſt ſchon erwähnt worden. Auf die fünfziger Jahre bezieht ſich die Angabe Baldinuccis, er habe ſich andauernd in ſo großem Anſehen behauptet, daß auf einer Verſteigerung eine Zeichnung von ihm, „auf der wenig oder nichts zu ſehen war", für dreißig Taler verkauft worden ſei; eine Federzeichnung mit der Skizze eines Abendmahls wurde auf mehr als zwanzig Dukaten Wert geſchätzt. Die briefliche Ausſage eines italieniſchen Beſtellers von 1661 beſtätigt, daß der Rembrandt zugeſtandene Preis für ein Bild das Achtfache von dem bedeutete,

[1]) Die Geſchichte des Deutſchen Willemans, wie ſie Houbraken gibt, beruht allerdings auf einem gründlichen Mißverſtändnis ſeiner Quelle. De Groot, „Houbraken", S. 302.

was damals die besten italienischen Maler für ihre Werke erhielten. Houbraken bezeugt, Rembrandts Atelier sei so überlaufen gewesen, daß man ihm Geld und gute Worte gegeben habe, um ein Bild zu erhalten, und lange auf das Bestellte habe warten müssen. Auch muß man nicht glauben, daß wir erst heute die Unterschiede in den Abzügen und Zuständen der Radierungen zu bemerken und zu schätzen wüßten. Schon damals (sagt de Piles) waren von den „curieux" die Drucke auf getöntem und besonders auf chinesischem Papier sehr gesucht, und von drei Radierungen (B 37, 112, 197) wird ausdrücklich angegeben, daß wer für einen rechten Kunstliebhaber habe gelten wollen, sich einen ersten Zustand davon habe verschaffen müssen. Alle diese drei Blätter sind datiert: 1638, 1648, 1658, und man mag darin den bündigen Beweis finden, daß die Leidenschaft der Liebhaber Rembrandt durch alle Phasen seiner Stilwandlungen treu geblieben ist. Offenbar hat man sich das kunstfreundliche Publikum des damaligen Holland als kunstverständig vorzustellen, was nicht zu allen Zeiten der Fall ist. Die geistreichen Briefe und Berichte von Sorbière, wovon einige Holland gewidmet sind, lassen sehen, daß das Sammeln von Bildern dort allgemein verbreitet war, und daß große Summen dafür ausgegeben wurden; sein Eindruck davon (er selbst scheint wenig Kunstsinn zu haben) ist, daß dieses Sammeln in dem betriebsamen Holland eine Form der Kapitalanlage geworden sei, und daß mit den Bildern spekuliert werde. Diese Äußerungen beziehen sich auf die fünfziger Jahre [1]). Später hat dann der eindringende Akademismus, der sogenannte gute Geschmack und die Vornehmheit den wirklichen Kunstsinn zerstört. Aber noch 1661 spricht ein in Antwerpen gedrucktes Buch, „het gulden cabinet van de edele vrij schilderconst" von Cornelius de Bie in den höchsten Ausdrücken über Rembrandt, von dessen Kunst die Natur beschämt werde (S. 290). Der Rückgang seines Ansehens fällt wohl erst in die allerletzten Jahre seines Lebens [2]).

---

[1]) De Sorbière, „Relations, lettres et discours", Paris 1660. Der neunte Brief handelt „de l'excessive curiosité en belles peintures". Auch p. 187.

[2]) Dieser Rückgang ist ausdrücklich bezeugt in den von W. Bode mitgeteilten Notizen des Hamburger Malers Matthias Scheits, eines Schülers von Wouwerman, aus dem Jahr

Der Widerſtand der akademiſchen Malerei, der ſchon mit Sandrart zu Wort gekommen war, verſtärkte ſich, je mehr der Akademismus durch die allenthalben ſich fühlbar machende Übermacht Frankreichs den Wind in ſeine Segel bekam, und er fand im Urteil der Frauen einen nicht zu unterſchätzenden Bundesgenoſſen. Bereits von einem der erfolgreichſten Rembrandtſchüler, von Nikolas Maes, der in den fünfziger Jahren in der Werkſtatt des Meiſters lernte, wird geſagt, er habe deſſen Manier verlaſſen, da er zumal bei den Bildniſſen die Erfahrung gemacht habe, daß die Damen der braunen Malerei die helle vorzögen, d. h. mit anderen Worten, daß ihnen bei der weitgehenden Verdunklung der Leinwand, die Rembrandt liebte, Toilette und Schmuck nicht mehr zur genügenden und ihrer Wichtigkeit entſprechenden Geltung kämen. Wird alſo hiermit angedeutet, daß der ſpätere Rembrandt kein Damenmaler geweſen ſei, ſo mag der Vorwurf nicht bei den Bildniſſen ſtehengeblieben, ſondern zu dem allgemeineren erweitert worden ſein, daß überhaupt weibliche Schönheit ſeiner Kunſt verſchloſſen ſei. Houbraken, der erzählt, daß Rembrandt tagelang an einem Turban gepoſſelt habe, bis er ihn ſeinem Geſchmack zuſagend gefunden, fügt unmittelbar daran (I, 261) das Urteil, mit dem nackten Modell habe er ſich weniger Umſtände gemacht,[1] und daher ſeien ſeine nackten Frauen, ſonſt der höchſte Gegenſtand der Malerei und der edelſte Ehrgeiz der berühmteſten Künſtler, kein Titel ſeines Ruhmes; ſie erregten Widerwillen, und man könne ſie nur als Verirrung ſeines Eigenſinnes anſehen. Daran ſchließt ſich das Zitat des akademiſchen Verdiktes, das wir in ſeinem bezeichnenden Unfehlbarkeitsgefühl bereits an anderer Stelle (S. 362 f.) mitgeteilt haben.

Wäre dies das einſeitige Urteil einer Partei, ſo möchte man es auf ſich beruhen laſſen, und auch das dürfte man überhören, daß Rembrandt kein Frauenlob geweſen ſei. Anders aber iſt es mit der Anklage, daß Rembrandt an den „höchſten Aufgaben der bildenden Kunſt, der Darſtellung nackter Schönheit", geringſchätzig vorübergegangen. Eine Anklage, die den

---

1679 (Jahns „Jahrbücher für Kunſtwiſſenſchaft", IV [1871], S. 63 ff.). Es heißt da von ſeinem Ruhm, daß er „in't lest mit hem wat verminderde". Dieſe Notizen findet man wiederabgedruckt in Lichtwarks Monographie des M. Schits (Hamburg 1899), S. 43 ff. De Groot, „Urkunden", S. 430.

Kern seiner Künstlerschaft berührt, kann uns nicht gleichgültig lassen. Es sei also erlaubt, zunächst die Tatsachen und Zeugnisse seiner Beschäftigung mit dem Nackten zusammenzuordnen, um danach das etwaige Prinzip dieser Seite seiner Tätigkeit und die ästhetische Frage zu erörtern.

Von den frühesten Spuren von Aktstudien und ihren Schwierigkeiten ist schon die Rede gewesen (S. 51 und 76). Bald ging aber Rembrandt über die Studien hinaus und ließ die erworbene Erfahrung bildmäßigen Darstellungen dienen. Unter den frühen Radierungen begegnen nächst einer Modellstudie (B 198) zwei nackte mythologische Gestalten (B 201 und 204), eine im Waldesdunkel am Wasser sitzende Diana mit eingetauchten Füßen, deren Körperformen nicht anziehend, aber wie das Modell sie bietet, mit meisterhafter Sicherheit ausgedrückt sind. Blanc urteilt von dieser Diana, sie sei „aussi admirable pour un artiste qu'elle paraît laide aux gens du monde“ [1] (s. o. Abb. Nr. 16). Das andere Blatt, Danaë und Jupiter, zeigt unter dunklen Bettvorhängen, in deren Öffnung der Gott, umrauscht vom goldenen Regen, erscheint, im hellen Licht einen wollüstig im Schlaf hingestreckten Frauenkörper. Sie ist im Träumen mit dem Kissen herabgeglitten und liegt nahezu wagrecht da; die eine Hand hängt zum Bett heraus; die Decken sind zurückgestoßen; ohne Hemd, ohne Hülle bietet sie ihre Nacktheit dem vollen Licht. Eine Hauptaussage über Rembrandts Wiedergabe des nackten weiblichen Körpers in der Frühzeit, sowohl was Darstellung der Formen, als was Aufbau, Bewegung und Gebärde anlangt, bietet sodann das mehrerwähnte größere Gemälde des Bades der Diana und ihrer Nymphen mit den Episoden von Aktäon und Calliſto (1635). Was aber immer an Radierungen und Gemälden dieser Art dem ersten Jahrzehnt, in dem sich die Tätigkeit Rembrandts verfolgen läßt, angehört, es wird überragt von einem einzigen Werk, dem Gemälde der sogenannten Danaë in der Petersburger Eremitage.

---

[1] Das gleiche Modell in einem kleinen Gemälde für eine Andromeda mit hochgebundenen Händen benützt und an Lievens' Susanna erinnernd, im Haag, Sammlung Bredius.

Dieſes wichtige Werk iſt auch in den Abmeſſungen ſehr umfänglich (1 m 85 auf 2,03). Lebensgroß, auf dem Bett ausgeſtreckt und dem Beſchauer die Vorderſeite ihres nackten Körpers zur Schau bietend, hat die junge Frau ſich eben aufgeſtützt und aufgerichtet. Den Kopf dreht ſie nach dem Grund des Bildes zurück und begleitet dieſe Wendung mit der zum Willkommgruß erhobenen rechten Hand. Denn eben hat ſie Schritte gehört; die alte Dienerin rafft hinten die Vorhänge zurück, um dem erwarteten Geliebten aufzutun; noch iſt er ſelbſt unſichtbar; nur die Bewegung der beiden Frauen verrät ſeine Gegenwart. Die herkömmliche Bezeichnung des Bildes iſt Danaë. Wo iſt aber der goldene Regen, der für dieſe Darſtellung Erkennungszeichen wäre, wie er das eben genannte Radierblatt kenntlich macht und zumal in der Frühzeit Rembrandts — das Datum iſt 1636 —, wo er ſich die literariſchen Texte für ſeine Bilder genau anſah, bei einer Danaë nicht vergeſſen worden wäre? Indeſſen müſſen unſere Bedenken und die Vorſchläge für andere Benennungen ſchweigen, ſeit wir aus einer Urkunde von 1660 gehört haben, daß es damals in einem Amſterdamer Nachlaß eine Danaë von Rembrandt, „een groot stuck", gab, und daß zwei frühere Schüler Rembrandts, Bol und Ovens, die ſich auf die Hand des Meiſters verſtanden, dieſen Nachlaß tariert haben[1]). Dem Sinn nach iſt es eine ähnliche Szene, wie auf einer Zeichnung in Dresden, wo Sara die Hagar dem im Bett ruhenden Abraham zuführt[2]). Man wird übrigens bemerken, daß auf dieſem Zeichnungsblatt das kleine runde Tiſchchen, die Pantoffel vor dem Bett, beſonders aber die kreisſegmentförmige Stufe unten ſehr an das große Gemälde erinnern. Es mochte Liebhaber für ſolche Stoffe geben.

Die Hauptfigur nennt der vortreffliche Petersburger Katalog von Somof „une femme jeune, mais non jolie, entièrement nue". Man darf allerdings nicht an eine antike oder italieniſche Venus denken, deren ſanfter Umriß, das ſpezifiſch Weibliche der breiteren Hüften hinwegkorrigierend, jeden Knick in der Kurve ausſchließt; viel eher an die Venus des Velazquez,

---

[1]) Bredius in „Oud Holland", 1908, 222. Damit erhält auch die Nennung einer großen Danaë im Inventar von 1656, Nr. 347, bei der Rembrandt als Maler nicht genannt wird, auch hier als „een groot stuck" bezeichnet, vermehrtes Gewicht.

[2]) Sammlung Friedrich Auguſt. „Zeichnungen", zweite Reihe, Nr. 49.

118. Danaë St. Petersburg

die liegend und vom Rücken gesehen mit dem lebhaften Vorsprung ihrer Schulter und Hüfte einen sehr wenig klassischen, aber höchst lebendigen Umriß besitzt. Es lag nicht in Rembrandts Art, Naturformen anmaßlich zu verbessern; das von der antiken Skulptur so ängstlich vermiedene Anschwellen des Konturs in der Mitte des weiblichen Körpers störte ihn nicht; er ließ den breiten Durchmesser des Leibes; neben der Straffheit eines gespannten Armmuskels ließ er an anderen Stellen das Sichsacken und Niederziehen der Fetteile; er ließ ferner entblößt, was sonst gern verdeckt werden mag, und vermied die Handrichtung der Mediceischen und Tizianischen Venus, die akzentuiert, was sie verbergen will. Soviel, was den Unterschied des linearen Aufbaus betrifft; aber auch in den malerischen Ausdrucksmitteln geht Rembrandt seine eigenen Wege.

Die anderen suchen Farbe und Licht des nackten Körpers mit der Umgebung von Stoffen, Draperien und Farben in ein derartiges Verhältnis zu bringen, daß das Nackte nicht allein als Gegenstand, sondern auch als Qualität von Farbe und Licht der angenehmste und anziehendste Fleck des Bildes bleibt; es darf durch keine Nachbarfarbe überschrien und geschädigt werden; der Fleischfarbe wird so viel Braun oder Rot zugesetzt, bis sie den stärkeren Farben gewachsen ist, oder umgekehrt werden die Nachbarfarben entsprechend gebrochen; Rubens hat zumal männliche Körper bis zum Bronzeton hinübergestimmt. Als Rembrandt dieses Bild malte, war ihm das Problem, nackte Körper mit der Umgebung auszugleichen, bereits vertraut. Von der gegenständlichen Verschiedenheit, die in Künstleraugen nicht dieselbe Rolle spielt wie in denen der Laien, abgesehen, waren die Anatomie des Dr. Tulp mit der hellbeleuchteten Leiche und die Kreuzabnahme verwandte Aufgaben. Jenes aber hatte fast nur schwarze Kostüme, diese hatte Kerzenlicht. Für dieses Mal nahm Rembrandt Tageslicht an, das auf Körper und Bett gesammelt ist; der Bettpfosten links empfing ein schwächeres Licht; für die Farben war er durch nichts gebunden. Er begann, mit einem unvergleichlichen Feingefühl zu instrumentieren: das prächtige Bettgerüste ist vergoldet; schwere seidene Bettvorhänge zwischen Oliv und Gold, an der stärkst belichteten Stelle, unter dem ausgestreckten Arm, bis zu Resedagrün gefärbt, hängen herunter. Die Vorderfläche des Bettes ist in der

Farbe eines grünblauen Kristalls mit goldenen Knöpfen; das Tischchen hat eine Decke von verschossenem, goldübergleißtem Rot, alles in breitströmenden, begleitenden Rhythmen ohne ablenkendes Detail; besonders interessant für diese Kunst der Gesamtwirkung, die Auslassungen und Opfer im einzelnen fordert, ist die malerische Behandlung der Dienerin; während Bettpfosten und Pantoffel ziemlich genau gegeben sind, sind an dieser Figur die beiden Hände nur eben angelegt; nicht einmal ihre Finger erscheinen voneinander geschieden. Freilich, wer sieht auf die Alte? Es ist da nur ein Kontrast, den sich Rembrandt in ähnlichen Darstellungen fast nie entgehen läßt, das Alter neben der Jugend, ein dunkler Farbenton neben hellem Fleisch; irgendeine fast mechanische Tätigkeit neben der ruhigen Entfaltung enthüllter Reize. Mit dieser breiten dekorativen, stimmenden Behandlung wird in der Hauptfigur nicht fortgefahren: die Figur ist nicht breit hingestrichen, sie ist ein Stück peinlichsten Naturstudiums, und wer sie mit der Bathseba der fünfziger Jahre vergleicht, wird mit Staunen die völlige Abwesenheit jenes Goldtonbades bemerken, dessen Gewohnheit sich erst später ausgebildet hat. Diese sachliche Gelassenheit gibt dem Bild — und zumal bei diesem Stoff — seine fast einzigartige Bedeutung. Manche haben in der Kampfstellung gegen die italienische Konvention der schönen Linie eine andere Konvention geschaffen; Manet ist in der Feindseligkeit gegen die klassische Phraseologie in eine andere Phraseologie verfallen; selbst Rembrandt, fühllos gegen die schöne Linie, ist zeitweise, sich und andere betäubend, ein Opfer des schönen Tons geworden: hier ist aber nichts von alledem, keine Polemik, keine Voreingenommenheit, keine Manier, keine Versüßung, sondern eine Beobachterleistung, eine Ehrfurcht sondergleichen vor Wirklichkeit und Natürlichkeit. Es gibt nichts, was schwerer wäre als dies: die Augen rein zu waschen und durch die Übereinkömmlichkeiten, die uns alle binden, durchzusehen, zu sehen, was ist. Es ist eine moralische Kraftanstrengung ersten Ranges, und eben dadurch erschüttern uns die Donatello, Rembrandt, Velazquez in der Tiefe. Wenn Rembrandt die beiden anderen überragt, so war eben seine Natur die reichere, die poetischere; aber es ist gut, in einer Zeit, da man den Naturalismus als vorübergegangene Mode betrachtet, daran zu erinnern, daß die Subjektivität und poetische Phantasie der großen Mei-

ſter um deswillen die Launen und Einfälle der Phantaſten und bloß Subjektiven ſo unendlich überragt, weil ſie vom Naturalismus ausgegangen ſind und ein natürliches Schwergewicht und die eingeborene Sicherheit vor jeder Fackelei in ſich tragen. Dies iſt der Grund, weshalb wir das gegenwärtige Bild trotz ſeines nicht anziehenden Gegenſtandes für eine der größten Schöpfungen Rembrandts halten, und der vielleicht auch andere beſtimmt hat, es für „eine der großartigſten Schöpfungen der Malerei überhaupt“ zu erklären.

Man hat das Hauptthema des Bildes nur ungenügend bezeichnet, wenn man es eine Aktſtudie oder eine Beleuchtungsſtudie nennt. Es iſt dies zwar, aber außerdem noch viel mehr. Rembrandt hat nichts getan, um die Schwierigkeiten zu vermindern; er hätte die Figur in die Reflexe der farbigen Umgebung baden können; aber er ſtellte durch das ſcharf einfallende und die Figur abtrennende Tageslicht das Problem der Lokalfarbe im Licht. Der engliſche Maler Reynolds beſpricht bei Gelegenheit von Rubens' großer Kreuzabnahme, wie ſchwer es ſei, weißes Linnen neben Fleiſch zu malen („the linens hurting the colouring of the flesh“), und daß nur große Koloriſten dies wagen könnten: Rembrandt legt die nackte Geſtalt auf weißes Bettzeug und bläuliche Schatten. Wenn er ſpäter um der harmoniſchen Geſamthaltung willen gern die Schärfe des individuellen Ausdruckes abſtumpft, den Reiz eines novelliſtiſchen Intereſſes ausſcheidet, ſo ſtand er jetzt noch der Periode ſeiner großen Bildnisleiſtungen vom Anfang der dreißiger Jahre nahe. So machte er den Kopf zu einem Meiſterſtück genauer pſychologiſcher Beobachtung und die Aktſtudie zum Träger einer dramatiſch ſpannenden Situation. Aber immer noch mochte ihm die Figur in die grüngoldenen Begleitungsharmonien, in den Rahmen der großen Draperien und Stoffe zu weich eingebettet erſcheinen; er ſuchte nach einem lebhafteren Akzent, nach einer Würze, die das Individuelle der Erſcheinung, welches ſchon da war, noch vermehre und den Betrachter reize, und er gebrauchte ein kleines, aber ſehr wirkſames Mittel. Er durchflocht die metallenen Armreife der Figur mit zinnoberroten Schleifen und Bändchen.

Die Beurteiler des Bildes pflegen dieſen Umſtand nicht der Erwähnung

wert zu halten; dennoch scheint mir diese Zutat entscheidend; denn das Rot verleiht erst dem Nackten seine krude Natürlichkeit. Hiervon kann nur das Studium des Originals überzeugen; die farblosen Nachbildungen lassen nichts davon ahnen und täuschen also über wesentliche Eigenschaften des Werkes.

Es ist bei der Betrachtung der Nachtwache an der Figur des Leutnants Ruytenburch auf die Bedeutung kleiner blauer Farbstellen hingewiesen worden (S. 313), die den Charakter der umgebenden Farbenflut verschärfen; in der Dosierung solcher kleinen, andersgearteten Farbmengen, in dem Ausnützen ihrer inselhaften Erscheinungsweise war Rembrandt Meister. So unterstützt auf der Anatomie des Dr. Tulp das Rot der bloßgelegten Sehnen die grünliche Wirkung des Kadavers; so bringt auf der Kreuzabnahme das rote, von Stirn, Händen und Füßen herabrinnende Blut das Werk der Zerstörung des Lebens in der gegen das Rot fahl erscheinenden Fleischfarbe zu krasserer Wirkung. Ähnlich läßt auf dem Bild der Blendung Simsons das über den Kopf Simsons hingespritzte rote Blut die Gesichtsfarbe grünlich übernächtig erscheinen[1]). Blutfarbe für dekorativ-technische Zwecke ausgenützt zu sehen, will uns schwer eingehen. Rubens hat in seinen Märtyrer- und Passionsstücken diesen Effekt des öfteren gebraucht oder mißbraucht. Wie nahe hätte es aber jedem anderen gelegen, bei der Darstellung eines atmenden, sinnlich lebenden Frauenkörpers alles zu unterdrücken, was dem Stolz und der Gefallsucht körperlicher Pracht im Wege war! Rembrandt dachte an derartiges nicht: in dem großen Ernst seiner Beobachtung, den Körper im Licht zu modellieren, hatte er nur die eine Angst, sich und andere von dem Reiz der Erscheinung nicht bestechen und von der künstlerischen Gegebenheit ablenken zu lassen. Wenn er später seiner Bathseba (im Louvre) ein rotes Bändchen und rote Haare gab, so ist dies deshalb von ganz anderer Wirkung, weil das ganze Inkarnat dort auf brauner Basis erwärmt ist und das Rot wie einen belebenden Akzent ange-

---

[1]) Der Simson und die sogenannte Danaë sind aus einem und demselben Jahrgang. Auf Gleichheiten der Anordnung ist schon früher S. 385 f. hingewiesen worden. Auch das kleine Tischchen mit der Decke ist das nämliche. Ebenso die blaue Farbe an der Bettstelle.

nehm empfindet. Hier wirken dagegen im Tageslicht die zinnoberroten Schleifen und die sehr roten Lippen der Schönheit der Hautfarbe entgegen; zu der Unerbittlichkeit eines nüchternen Lichtes fügen sie die zweite Unerbittlichkeit einer dem Nackten unvorteilhaften, jede Schmeichelei ausschließenden Farbe. Eben darauf scheint mir der Eindruck des höchsten Grades illusionärer Wirklichkeit zu beruhen, den alle angesichts dieser Figur empfinden. Die Nacktheit ist oft schöner, aber nie natürlicher, wirklicher, furchtbarer, d. h. sinnlicher gemalt worden als in diesem Werke Rembrandts. Die anderen Maler pflegen bei Aufgaben wie diese zu ändern, zu süßen und damit den Wirklichkeitsgehalt zu verflüchtigen; Rembrandt sollte denn einmal das ganz andere gelingen, in strengem Festhalten an Valeur und Farbe die Wirklichkeit zu zwingen; es lag ihm nicht daran, jene völlige Abstraktion und Ausdrucksleere zu malen, die wir das schöne Nackte der Antike und der Italiener nennen, sondern das Seiende, das wir nicht schön nennen, und für das die Ästhetik noch keinen Schmeichelnamen gefunden hat. Die stoffliche Wirkung des Bildes aber, von der wir nicht zu lang reden mögen, hängt aufs engste mit der Eigenartigkeit der technischen Ausdrucksmittel zusammen. Sie ist weniger angenehm und süß bestrickend als die einer „klassischen" Nacktheit, weil sie stärker und komplizierter ist. Das will sagen: sie vereint das Abstoßende des entkleideten, nicht mehr (gnädig) verhüllten Körpers mit der sinnlichen Macht, die gleichwohl von der Wirklichkeit körperlichen Lebens ausgeht. Manche empfinden mehr das eine, das Erschreckende des ungeschminkt Wirklichen, manche mehr das andere, den enormen Ausdruck von Sinnlichkeit, der auch allegorisch des weiteren durch die Gestalt eines kleinen Amor am Betthimmel verdeutlicht wird, welcher heulend mit gefesselten Händen der Befreiung, dem Genuß, entgegendrängt. Dementsprechend sind die literarisch faßbaren Zeugnisse über dieses Werk verschieden genug. „Kaum erträglich" findet man es bezeichnet; dann wieder als „durch Goldglut der niederen Sinnlichkeit entrückt" (was angesichts des Originals einfach unrichtig ist). Nie sei „gemaltes Fleisch lebendiger gesehen" worden; endlich: ein Werk „von berauschend sinnlicher Wirkung". Die Wahrheit ist, daß ein Gemälde wie dieses ganze ästhetische Systeme umwirft, wobei es denn nicht an der Komik

fehlt, daß gute Doktrinäre lieber den Genius mißverstehen oder schmähen, um die angenehme Wohnlichkeit ihres Systems nicht zu beeinträchtigen.

Überhaupt muß man sich täglich wundern, wie die Menschen, gegen Tatsachen sich blind machend oder wirklich blind, sich einen Normalgenius ersinnen und an diesem Maßstab den lebendigen Genius prüfen, statt die empirischen Gegebenheiten genialer Äußerungsweise zu sammeln. In der Literatur über Rembrandt fehlt es nicht an Ansichten, jede Vulgarität und Plattheit sei seiner unwürdig, und in diesem Sinn habe die Kritik die Aufgabe, seine Werke von fälschlich ihm zugeschriebenen zu „reinigen". Die grotesken Gestalten der Greisen, hört man sagen, paßten nicht zu Rembrandt, und gar die sogenannten „sujets libres" seien als anstößig der Unechtheit verdächtig. Ein bekannter, in England lebender Künstler (Alphonse Legros) hat geäußert: „Aucun sujet érotique n'a été produit par la main du maître"[1]). In der Tat ist aber Rembrandt, so wie er Nacktheit und sinnliches Verlangen aus der Höhe und Ferne göttlicher Lizenzen in die beklemmende Nähe menschlicher Heimlichkeiten und Schamgewöhnung versetzte, vor dem Unanständigen und Obszönen nicht zurückgeschreckt. Wir unterlassen es, die Radierblätter dieser Klasse im einzelnen zu betrachten. Nagler, der sonst Rembrandts Kunst nicht wohlwill, hat lakonisch dazu bemerkt, diese unsittlichen Darstellungen seien bei weitem nicht so anstößig wie die Obszönitäten des folgenden Jahrhunderts („Künstlerlexikon", XII, 513), und Blanc findet (S. 151), diese freien Stücke seien so ernst, daß man sie nicht indezent nennen könne. Das Ordinäre liege in Gegenstand und Modell, nicht im Künstler, der unbarmherzig wie ein Philosoph die menschliche Natur darstelle; auch sei die Wirkung der Blätter derart, daß man darüber weder lache noch lächle. Man darf für die Beurteilung dieser Dinge, die nicht leicht ist, noch zweierlei nicht außer acht lassen. Das eine ist die Berücksichtigung zeitüblicher Gewöhnung und Anstandsanschauung. Wenn die italienischen Damen Bandello und Boccaccio ertrugen, so war man in Holland nicht prüder; die Freiheit der Sitte und die Roheit war groß, und vielleicht scheint manchem die Derbheit bei Ostade und Jan Steen sogar genießbarer

[1]) „Gazette des beaux-arts", 1885, 2, 503. Auch Sträter im „Repertorium für Kunstwissenschaft", IX (1886), 259.

als die Demimonde der Maler der Gesellschaft. Unflätereien und laszive Darstellungen haben sogar Justiz und öffentliche Meinung genötigt, sich mit den Künstlern zu beschäftigen (Fall des Torrentius und Romein de Hooge, des „zweiten Aretin"), und besorgte Väter haben wohl kunstbegabte Söhne ungern Maler werden lassen, weil sie die Zuchtlosigkeit dieser Kreise fürchteten. Daher denn Houbraken in seiner Kunstgeschichte gern Anlaß nimmt, zur Ehre des Standes den Künstlern Moral zu predigen, daß sie sich der „keuschen Nymphen des Parnaß" würdig zeigen möchten.

Der andere Punkt betrifft die Frage, wie weit freie Darstellungen einen Rückschluß auf das persönliche Wesen des Künstlers gestatten, und, so vorsichtig man mit diesem Schritt von der Kunst zum Leben im allgemeinen sein muß, hier scheint der Zusammenhang nicht abzuweisen. Die Ärgernisse, die Rembrandt in seinem Haus gab, seit Saskia gestorben war, und von denen früher kurz die Sprache war, deuten nach dieser Richtung. Den gleichen vierziger Jahren gehören mehrere der Radierblätter mit obszönen Darstellungen an; unter den Mappen seiner großen Kupferstichsammlung kommt eine mit „sujets libres" vor, welche italienische Blätter von Raphael, Rosso, Hannibal Carracci und Bonasone enthielt[1]). Es ist beliebt, über solche Dinge abzusprechen oder — was ärger ist — Künstlern mildernde Umstände in Moralibus zuzubilligen. Erfahrene psychologische Beobachter möchten der Meinung sein, daß bei starken und mächtigen Naturen ebenso häufig sexuelle Unempfindlichkeit zu finden sei wie das Gegenteil. Die einen gehen unberührt wie der Salamander der Fabel durch das Feuer, die anderen werden vom Dämon geschüttelt. Dies sind weit mehr Mysterien der natürlichen Mitgift als Bereiche sittlicher Verantwortlichkeit. Was bei dem einen tragischen Kampf hervorruft, besitzt der andere mühelos und ohne Anfechtung. Und so mag man Rembrandt, wenn es nötig gefunden wird, in Schutz nehmen, daß er nicht aus diesem Grund auf die Bank der Sünder gesetzt werde. Von mehr als einem Dämon hat er sich in jenem großen Läuterungsprozeß befreit, der aus dem Maler der sinnlichen Dinge

[1]) Gegen Hannibal Carracci, Marc Anton und Giulio Romano hat „Houbraken" (III, 259 f.) wegen ihrer freien Darstellungen einen Angriff gerichtet, den er sich aus Florent le Comtes „Cabinet des singularitéz" angeeignet hat.

den Maler des Geistes machte, und daß er über gewisse Dinge, soweit sie die Öffentlichkeit berühren, nicht nachsichtig dachte, beweist jene Erzählung Houbrakens von den Zellen, in denen Rembrandt seine Schüler getrennt voneinander arbeiten ließ und aus deren einer er einmal einen Schüler, den er mit seinem Modell Paradies und Adam und Eva spielend überraschte, samt dem Modell die Treppe hinunter und zum Haus hinauswarf [1]).

Die späteren Malereien des Nackten sind von dem in Petersburg befindlichen Werk von 1636 und der Radierung Adam und Eva von 1638, von der früher die Sprache war (Abbildung Nr. 29), insofern verschieden und bilden eine Gruppe für sich, als der fast furchtbar zu nennende Wirklichkeitssinn, der sich in jenen ausdrückt, zugunsten des schönen Tons eine starke Abschwächung erfährt. Indem der nackte Körper wie ein guter Bissen von Licht und Farbe inmitten einer dunklen und gestimmten Umgebung aufgetragen wird, nähert sich das Problem der uns von den koloristischen Schulen Italiens her geläufigeren Behandlungsweise. Deshalb sind diese Werke, die Susanna im Haag und in Berlin, die Bathseba der früheren Sammlung Steengracht im Haag und die Bathseba des Louvre schon in anderem Zusammenhang früher erwähnt worden. Diese Werke sind Wunder von koloristischem Zauber und brauchen die Vergleichung mit allen anerkannten Darstellungen nackter Körper nach dieser Seite nicht zu scheuen, übertreffen sie sogar in der Belebtheit und dem Lichtspiel der weichen Oberfläche. Für einzelne davon hat sich Rembrandt in Studien und Varianten der Inszenierung kaum genug tun können, und Reynolds, der einst die Berliner Susanna besaß und sich wunderte, wenn ihm bei Gelegenheit wieder eine Studie zu seinem Bild vor Augen kam, knüpft die Bemerkung daran, es sei äußerst merkwürdig, daß Rembrandt trotz all diesen Anstrengungen zu-

[1]) Daß die Anekdote wahr sein kann, wird einmal durch die Geschichte der Leinwand mit dem Affen, welche später als Zellenwand dienen mußte, sodann durch die urkundliche Erwähnung dieser Trennungswände in dem gerichtlichen Ausgebot von Rembrandts Haus 1658 bei Scheltema, „Discours", p. 84, bestätigt. Seitdem bei de Groot, „Urkunden", S. 238.

letzt eine so häßliche Figur geschaffen habe[1]). In der Richtung der linearen Schönheit Nachgiebigkeit zu bezeigen, hat es Rembrandt offenbar am Willen gefehlt. Wenn man bei der Susanna im unklaren wäre und die Haltung des bei allen Feinschmeckern so großen Anstoß erregenden linken Beines wie die geduckte, im Winkel gebrochene Haltung des Körpers damit entschuldigen wollte, daß alles der Wahrheit des momentanen Ausdrucks geopfert werde, und daß der Schrecken des Überfalls jene so charakteristischen Stellungen völlig motiviere, so fällt für die Bathseba jeder derartige äußere Grund weg (Abbildungen Nr. 93 und 101). Hier kann über die wahre Meinung des Künstlers kein Zweifel sein.

Die Radierungen dieser Klasse ergeben dieselbe Wahrnehmung. In das Jahr 1658 fallen allein vier Aktblätter, und ein weiteres von 1661 galt überhaupt lange Zeit als die letzte Radierung des Meisters. Die Mittel, die in den Gemälden des braunen Tons auf den Beschauer wie Überheizung drücken, haben hier, auf Weiß und Schwarz beschränkt, die zauberhafteste Wirkung. Denen, die an diesen Blättern die Zeichnung oder die unangenehmen Formen tadeln, würde Rembrandt geantwortet haben: Habt ihr denn, blinde Toren, für den Glanz meines Lichts auf der hellen Haut keine Augen? Unreine Tölpel, die ihr nur schlaffe Brüste seht, wo ich mein Licht auf einem Paradies schwellender Oberflächen und an sammetenen Tiefen vorbeispazieren führe! Könnt ihr denn nicht eueren alten Adam ausziehen, um die Wonne dieses stillen Kosens und Geflüsters des Lichts zu genießen! Seid ihr so unfein, um der Feinheit meines Blicks in den Tonabstufungen nicht folgen zu können? Könnt ihr meinen Stolz nicht mitfühlen, da ich mit grellem Licht und schwarzen Schatten angefangen und nun gelernt habe, im Licht mit voller Körperlichkeit zu modellieren und im Schatten immer noch Farbe durchschimmern zu lassen? Alles andere aber und zumal das Verhältnis des Ober- und Unterkörpers, worin ihr gewohnt seid, die weibliche Natur nach euerem Kanon zu korrigieren, habe ich gelassen, wie ich es fand; ich habe die Formen nicht wählen mögen, einerlei ob ihr sie nun als ungewählt tadelt.

---

[1]) „A journey to Flanders and Holland." The complete works, II, 250.

Von den radierten nackten Frauen geben die Abbildungen zwei Rückenfiguren und zwei von der Vorderseite. Von der sogenannten liegenden Negerin (B 205) hat man geurteilt, daß „vielleicht alle fünfhundert Jahre“ so etwas in der Kunst möglich sei, dieses Einbetten des nackten Körpers zwischen Lager, Decke und dunkel sich senkenden Vorhängen, das Atmen und Sichrunden des Schenkels, das in tiefsten Schatten Entweichen der Kniekehlen, das Andeuten der Füße im Halblicht neben dem Eingesogenwerden des Gesamtkörpers in die Nacht. Die andere Rückenfigur (B 202) sitzt auf dem Bettrand, klemmt die Lichtspalte des Vorhangs zu (fälschlich als Pfeil gedeutet, vgl. Anmerkung) und blickt nach dem dunkel auftauchenden Gesicht in der Tiefe der Vorhänge. Der Halbakt der anderen Sitzenden (B 197) hat das volle Licht angezogen, indes der Ofen daneben (mit der bildlichen Darstellung eines Mannes im Oval) geheimnisvoll aufglitzert[1]).

Die Forschung ist häufig so indiskret gewesen, daß sie feststellen zu müssen glaubt, für Danaë sei Rembrandts Frau Saskia oder für spätere Akte Hendrickie Aktmodell gewesen. In der Tat führte im siebzehnten Jahrhundert eine Radierung den Namen: Rembrandts Konkubine. Von Rubens' Helene Fourment sagt de Piles, sie sei schön wie Helena gewesen und habe ihrem

---

[1]) An diese beiden letztgenannten Radierblätter hat sich ein Streit über ihre Technik geknüpft. Bredius hat aus einem Leydener Notariatsarchiv („Oud Holland“, 1909, 111 ff.) eine seltsame Urkunde gezogen. Bei einem Besuch in Leyden sei 1664 der Sohn Rembrandts, Titus, von einem Buchverleger angesprochen worden, er suche einen Kupferstecher für ein Porträttitelkupfer. Es müsse aber ein gestochenes und kein radiertes Bildnis sein. Worauf Titus: das könne sein Vater liefern; denn er habe vor kurzem ein „vrouwtje met een pappotje“ gestochen, d. h. eine nackte Frau. Über die Bedeutung des Attributs gehen die holländischen Erklärer auseinander. Es könne ein Geschirr zum heißmachen von Speisen, aber auch einen kleinen Knaben bedeuten. Auf der Radierung der Frau am Ofen wird ein Töpfchen bemerkt, auf der sogenannten Frau mit dem Pfeil ein Cupido (?). Vor allem: beide zeigen weitgehende Grabstichelteknik. Coppier bezieht die urkundliche Notiz auf B 197, die Frau am Ofen „Les eaux fortes“, p. 73 und „Revue des deux mondes“, 1. Januar 1917, p. 100. Sir, „Feestbundel“ für Bredius, 255 ff. auf B 202, datiert 1661. Ich bemerke, daß dieses Blatt mit einem, scheint es, unausrottbaren Dauerirrtum die Frau mit dem Pfeil genannt wird. Die Gebärde, die nach Coppier unverständlich ist, wird klar durch die richtige Deutung. Die Frau streckt den Arm aus, um die Lichtspalte des Vorhangs zu schließen. Dies ist längst von V. von Loga, „Goya“, S. 30, angemerkt worden. Die richtige Beobachtung rührt von Goya selber her. Später auch von Schrey in der „Kunstchronik“, N. F. 18 (1906/07), S. 84 wiederholt.

119/120. Nackte Frauen

121/122. Nackte Frauen Radierungen

Mann als Modell gedient. Dinge dieser Art sind selbstverständlich. Es ist aber überflüssig, darüber Worte zu verlieren, wo nicht, wie bei Rubens' Helene im Pelz die Bildnisähnlichkeit beabsichtigt war. (Über die Manier, Rembrandts Bilder nach den Modellen, die vielleicht seine Familie darbot, etikettieren zu wollen, ein Wort weiterhin S. 531, Anm. 1.) In den männlichen wie weiblichen Akten tritt durchaus das Bemühen und die Gewöhnung zutage, in allen Zweifeln Auskunft bei der Natur zu suchen. Manche dienen, die Konstruktion des Körpergerüstes festzustellen, manche für das Spiel der Oberfläche; in einer unvollendeten Radierung, welche den Künstler arbeitend im Dunkel hinter dem hellbeleuchteten, einen langen Palmzweig haltenden Modell zeigt (B 192, het beeldt van Pigmalion früher in Holland genannt) und in einer dazu gehörenden Zeichnung handelt es sich wie in den Gemälden um den Effekt von leuchtender Nacktheit gegen Dunkel. Andere wieder sind Studien für Verkürzungen, mit denen Rembrandt nicht paradierte, die er aber beherrschte[1]). Hierher gehört die Radierung einer Allegorie (B 110, Abb. Nr. 421 und den zugehörigen Text S. 507) mit einer kopfvor abgestürzten Figur, hauptsächlich aber das verstümmelte Gemälde der Anatomie des Dr. Deyman (Amsterdam). Auf diesem Bild ist der Kadaver, an dem eben die Schädeldecke entfernt worden ist, um das Hirn bloßzulegen, und dessen Leib bereits aufgeschnitten ist, so verkürzt, „daß die Hände fast die Füße berühren". Im ganzen wird man beachten, daß Rembrandt mit seiner Kenntnis der Verkürzungen so wenig Staat macht wie überhaupt mit seinen Aktstudien. Er hat die Gelegenheit offensichtlich vermieden. In der Szene des barmherzigen Samariters hat er den Schwerverwundeten, von den Mördern nackt Ausgezogenen meistens mit irgendeiner Hülle zugedeckt; den himmelfahrenden Christus hat er bekleidet. Mit Ausnahme von zwei nicht umfänglichen Darstellungen Jesu an der Marterſäule und denen des Kruzifixus, mit Ausnahme von Kreuzabnahme und Beweinung — wie sind die Themata, nach denen die Italiener so begierig griffen, von ihm verschmäht worden! Wo sind die heiligen Sebastiane und wo die große

[1]) Unter den publizierten „Zeichnungen", erste Reihe, Nr. 162 b; außerdem die Darstellungen entschwebender Engel auf Manoah- und Tobiasszenen, schlafende Jünger in der Ölbergdarstellung und ähnliches.

Aktparade der Italiener, das Jüngste Gericht? Selbst seine Venus (im Louvre) hat er in Kleidern gegeben, wie es überhaupt der Kunst vor der großen Flut der Renaissance selbstverständlich war, sogar in der Darstellung der Versuchung des heiligen Antonius die Damen angezogen zu lassen.

Indem Rembrandt an den Aktaufgaben vorüberging und das Ziel der Kunst anderswo als im Kult des Nackten suchte, schritt die Renaissance auch ihrerseits unbeirrt ihren Weg weiter. In Rubens' Malerei tritt das große Thema in weitestem Umfang auf und wird in allen Variationen abgewandelt. Dann mit der Einrichtung der Akademien am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, wo allenthalben dem Aktsaal das Studium der Gipsabgüsse nach der Antike mäßigend und der Natur das Konzept korrigierend zur Seite tritt, wird die Aktmalerei und das Nackte als höchste Aufgabe der Kunst Schuldogma. Die Schüler wünschen, was sie gelernt haben, auch im Examen der Öffentlichkeit zu zeigen. Die zunehmende Lasziviät und Paganisierung der Sitten in den bevorrechteten Ständen greift als ein zweiter Hebel ein.

Rembrandt war nicht dieses Geistes Kind. In einer Zeichnung hat er sich im Werkstattkittel vor uns hingestellt, schwer und ruhig, entschlossen und fähig, die Dinge zu sehen, wie sie sind, ohne Getändel, ohne Gefallsucht und ohne die Rücksicht, die die Mutter so viel furchtsamen Beschweigens und Belügens ist. Dieser Mann wußte, was er als Künstler wollte und was er nicht wollte, und hatte beides, die Kraft zum Reden und zum Schweigen.

Also, das Nackte sei „eine der höchsten Aufgaben der Kunst; denn das Nackte ist das Schöne, und Schönheit ist der Endzweck der Kunst!" Diese Sätze werden wie Axiome allgemein vorgetragen, und sogar die Reichstagstribüne hat sie als inappellabel verkünden hören. Man argumentiert, wie es scheint, folgendermaßen. Wenn die Kunst der Schönheit dient, so muß sie vorzugsweise diejenigen Stoffe ergreifen, die den stärksten Schönheitsgehalt besitzen. Nun nennen wir die Frauen das schöne Geschlecht, beurteilen sie vom Mannes- (oder soll man sagen: Herren-)standpunkt nach ihrer Schönheitsqualität und sind gewohnt, die Inszenierung dieser Schön-

123. Selbstbildnis. Zeichnung Bisher Jansen †? Amsterdam

heit als weiblichen Hauptberuf gelten zu lassen. Wie sollte aber die „heitere“ Kunst die Freude des Lebens mißbilligen! Und so wird das reichst ausgestattete Gefäß irdischer Schönheit, die Frau („das Weib“), — und daß man nicht mißverstehe, worum es sich handelt: die nackte Schönheit zum würdigsten Gegenstand der Kunst erklärt. Die nackten Götter und Göttinnen der Antike, die Nacktheiten der Renaissance bis herab zu „La femme dans l'art“ und „Le nu au salon“ beweisen, daß Künstler und Publikum hierüber zu allen Zeiten einig gewesen. Dieser universalis consensus mit seinem nicht vier Jahrtausende, aber doch über zwei Jahrtausende alten Ansehen tritt nun vor Rembrandt, prüft ihn und zuckt mit den Achseln. Wie soll man glauben, fragt diese Kritik, daß von einer Rembrandtschen Bathseba König David so lebhaft erschüttert und verführt werde, und diese Susanna, ist sie nicht eine Dienstmagd, und nicht des Belauerns im Bad und in der Heimlichkeit wert, es sei denn, daß das Dunkel über ihre nicht vorhandenen Reize täusche? Gersaint, ein berühmter Kunstkenner der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und Watteaus Freund, bemerkt zu einem Rembrandtschen Akt („Catalogue raisonné“, p. 150): „Es ist eine alte Frau von sehr unangenehmem Ausdruck mit einem so vertrockneten und abgemagerten Körper, daß ihr Anblick eine wahre Kur gegen die Liebe ist („un vrai remède d'amour“). Ich weiß nicht, was Rembrandt so oft dazu trieb, solche Akte zu machen. Sie sind alle mißlungen und für das Auge unerfreulich. Vielleicht bekam er keine guten Modelle und gab die Dinge, so wie er sie sah, wieder. Indes war er ein so vortrefflicher Künstler, daß er die lächerliche Wirkung und die Unkorrektheit in diesen Sachen hätte bemerken und daß er hätte fühlen müssen, daß sie ihm nicht lagen („que ces sortes de sujets n'étaient pas de son genre“). Wahrscheinlich legte er nur auf das Helldunkel Wert und vernachlässigte deshalb korrekte Zeichnung, Auswahl und Schönheit seiner Figuren.“

Man muß hierzu etwas anmerken. Die öffentliche Meinung, die in Rembrandts nackten Darstellungen eine „Medizin gegen die Liebe“ sieht, steht in abgrundtiefem Gegensatz zur geltenden Ästhetik. Wenn hier Werke getadelt werden, weil sie keinen Reiz oder sogar das Gegenteil des Reizes ausüben, so unterstellt man, daß das schöne Kunstwerk gefallen, d. h. einen

Reiz ausüben, d. h. auch gegenständlich interessieren müsse. Wie verhält sich aber diese Meinung zu dem angeblichen „uninteressierten Wohlgefallen", das die Kunst erregen soll? Kant hat diese Formel gebraucht, und Schopenhauer hat aus dem Willen und seiner Ausschaltung und Brechung durch Kunst und Religion den Angelpunkt seines Systems gemacht. (Nietzsche hat freilich als Satyr eine aphoristische Kritik dieser Theorien und Systeme vom Standpunkt der Künstlererfahrung gegeben [„Zur Genealogie der Moral", III, 6], die dem zu denken gibt, der gewohnt ist, über diese Dinge nachzudenken). Wer die Theorie von Dasein und Aufgabe der „Kunst um der Kunst willen" für verkehrt hält und der gegenständlichen Seite der Kunst eine sehr viel größere Bedeutung zuerkennt als der Hochmut der Kennerschaft vielfach zugibt, wird zu der Meinung gedrängt, daß es auch Stellen gibt, an denen die öffentliche Meinung nicht unrecht hat, und an denen Ästhetik und Philosophie gründlich Schiffbruch leiden. Vielleicht also, daß in dem Urteil über die aufdringliche Häßlichkeit Rembrandtscher Nacktheiten ein Gran Wahrheit steckt, daß wenn das gegenständlich Anziehende und Interessierende zum Wesen der Kunst gehört (und wer will bestreiten, daß die heidnische Kunst ihre Götter und die christliche ihre Madonnen usw. nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Herzen geliebt habe?), umgekehrt das gegenständlich Abstoßende ihrem Wesen widerspricht. Eigentlich sind Kenner und Laien hierin nicht so verschiedener Meinung; nur daß die Kenner fähig sind, über den großen künstlerischen Eigenschaften eines Werkes das Häßliche und gegenständlich Gleichgültige zu *übersehen*, das sich dem Laien als einzig Vorhandenes aufdrängt. Offenbar ist aber, daß die ganze Frage falsch gestellt ist. Das Schöne oder Häßliche sind nicht die Hauptachsen, um die sich die Kunst dreht.

Die Aufgabe der Kunst, würde Rembrandt sagen, ist nicht die, aus der Wirklichkeit zu fliehen, durch die Gaukelei eines Traumes, durch das Festhalten der Traumgestalten in der Form des Schönen über sie hinwegzutäuschen, sondern ihre Aufgabe ist, die Wirklichkeit zu *deuten*. Man kann die Formen nicht aus der Wirklichkeit wählen, dieses annehmen und jenes verwerfen; vor der ungeheueren Größe der Aufgabe wäre solch ein wählerischer Luxus frevelhaft. Die Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfang ist als

Material kaum ausreichend, Sinn und Weſen zu deuten. Und ſo muß alles helfen, das Geheimnis zu enträtſeln, das ſogenannte Schöne und das Häßliche, das Große und das Unanſehnliche. Gibt es überhaupt ein Schönes in den Dingen ſelbſt und alſo ein Nichtſchönes, ein Häßliches? Oder iſt dieſes ſogenannte Schöne nicht vielmehr das geheimnisvolle Ingredienz, das der Künſtler aus den Dingen deutet, und das der Beſchauende als Beglückendes fühlen muß, worin alſo ein gemeinſames Intereſſe ſich knüpft, eine Saite künſtleriſcher Leidenſchaft in uns eine Saite mitſchwingen heißt? Auf dieſer — *nicht Sympathie*, ſondern *Synenergie* beruht die Macht der Kunſt. Sie deutet und gibt, worüber wir unwiſſend waren und wonach wir fragend verlangen. In der Tat, ſie befriedigt ein tiefes *Intereſſe* unſeres Lebens und Daſeins.

Alles in der Welt hat Kern und Schale. Rembrandt fing damit an, das Äußere zu deuten. Er gab den körperlichen Menſchen wieder; er gab ihn mit Kleidern und ohne Kleider. Er machte auch die Sinnlichkeit zum Gegenſtand der Kunſt. Wer hat nun den Mut, zu ſagen, ſie ſei kein Gegenſtand der Kunſt? Kunſtwerke aller Zeiten und aller Künſte, der bildenden und der Muſik, ſind da und ſprechen vernehmlich. Für ſich perſönlich hat jeder die vollkommene Freiheit, ſie abzulehnen; aber keine Theorie, die allgemeine Gültigkeit beanſprucht, kann ſie aus der Welt ſchaffen. Auch die Kantſche Äſthetik, hierin die Schweſter eines Kunſtgeſchmacks, dem in der Oppoſition gegen die Exzeſſe des achtzehnten Jahrhunderts kein Marmor weiß genug und kalt genug war, dem die Polychromie als Sinnlichkeit und die Farbe als Unkeuſchheit erſchien, iſt dagegen ohnmächtig. (Womit freilich ihre übrigen Verdienſte ungeſchmälert bleiben, da ſie das Künſtleriſche im engeren Sinn erſt für alle Welt und Zeit entdeckt hat.)

So waren alſo die Anfänge von Rembrandts Kunſt. Wie ging es aber weiter? In dem Leben vieler großer Künſtler, die mit Wirklichkeit und Naturalismus begonnen haben, kommt ein Augenblick oder eine Wendung, wo ſie ein Ekel an der Wirklichkeit erfaßt, und ſie nichts anderes als Flügel, die ſie weg- und emporheben möchten, wünſchen. Dies iſt der kritiſche Zuſtand, wo die Verſuchung der Antike mit ihren Lockungen der Erdferne, des Traumes, der Formenſchönheit und Klarheit anhebt. Rem-

brandt kannte die Antike einigermaßen und nicht nur die spätantiken Kaiser- und Philosophenbüsten des kleinen Museums von Gipsabgüssen, das er besaß, obwohl ihm diese realistischen Werke wahrscheinlich am besten gefielen. In seinen Mappen hatte er reichlich Stiche nach der Antike. Die Gebildeten in Holland sammelten, schon aus Interesse für die älteste vaterländische Geschichte, antike Inschriften und Reliefs, Münzen, Medaillen, Gemmen; bereits war die Archäologie eine Hilfsdisziplin der klassisch philologischen Studien. Alles dies war Rembrandt nicht fremd; er mochte diese Kunst vielleicht bewundern, aber er folgte ihr nicht nach. In seinen Werken gibt es keine solchen Überraschungen, wie sie einmal Rubens bietet, indem er einen gemalten Apoll von Belvedere auf der Leinwand sehen läßt, wie er überhaupt antike Figurenmotive, die er in den acht Jahren italienischer Lehrzeit aufgezeichnet haben mochte, gern adoptiert. Die kanonischen Idealverhältnisse und -umrisse antiker Nacktheiten waren Rembrandt unmöglich; er glaubte einfach nicht an diesen Glauben. So wie seine Gestalten sich bewegten und gekleidet waren, darf man nicht erwarten, daß sie apollinische oder herkulische Formen besäßen. Überhaupt gehört es zu den Grundtatsachen seines künstlerischen Verhaltens, daß er von der bekleideten Figur als dem nordisch Gegebenen ausging und genau wie die Gotik die Gewandfigur als Normalaufgabe der Kunst nicht nur empfand, sondern auch schöner fand. Rembrandt ist, wie wir des öfteren festgestellt haben, Kostümmaler; nie ist ihm das Gewand „Echo der Gestalt." Die Italiener der Renaissance empfanden hierin anders und ähnlich wie die Antike; sie glaubten an das Dogma der Körperherrlichkeit und haben, indem sie von der nackten Figur und ihrem Idealkanon ausgingen, einfach und folgerichtig die Stattlichkeit der Bekleidung, den großen Wurf der Gewänder, die große Gebärde als etwas von der nackten Gestalt Abhängiges hinzukonstruiert. Was sie damit erreichen, ist eine Welt für sich, die Kunstwahrheit besitzt. Rembrandt hat etwas anderes, das, „was für germanische Anschauung die Kunst besitzen muß: nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Wirklichkeit; was Shakespeare besitzt und die Dichter, die wir zu unseren besten zählen" (Herman Grimm). Er hatte die Nachbildungen der Werke der Raphael, Michelangelo, Tizian in seinen Mappen; aber in Körperbildung und Aufbau der Gestalt ging er seine eigenen

Wege. Er glaubte an die Wirklichkeit und suchte in ihrer Deutung, nicht in ihrer Verneinung seine Kunstwahrheit. Dies ist auch der tiefere Grund, warum das Häßliche einen so breiten Raum bei ihm einnimmt. Wir haben schon früher erörtert, daß das Häßliche einen stärkeren Wirklichkeitsgehalt hat als das Schöne, das aus einer Art Abstraktion zustande kommt (S. 208 und 211 f.). Hierin ruht die große Macht des Häßlichen. „Die biblischen Szenen", sagt Grimm, „zeigt uns Rembrandt mit oft schauderhaften Figuren ausstaffiert, Christus zuweilen von erschreckender Häßlichkeit, immer aber so wirklich, daß uns Widerspruch niemals in den Sinn kommt." Dies aber führt zu einer weiteren Betrachtung.

Wenn zum Wesen der Kunst, sagen wir allgemein: das Lebenfördernde gehört, das unsere Energie erhöht, und wenn wir diese Eigenschaft mit wechselnden Ausdrücken: Tröstung der Kunst, Schönheit usw. benennen, so könnte das Häßliche, indem es jenem entgegenwirkt, als ein zu Vermeidendes empfunden werden. Dies war eine der Grundanschauungen Goethes, von dem

„unsäglichen Augenschmerz,
Den das Verwerfliche, Ewig-unselig-
Schönheitsliebenden rege macht."

In diesem Gedanken haben wir zu erklären versucht, warum die allgemeine Ansicht zu der Theorie im Widerspruch steht, das Schöne als das Belebende und Interessierende begrüßt, das Häßliche aber nicht unrichtig ablehnt, da sein Dasein und Anblick unsere Energie herabsetzt und die Lebenskraft lähmt. Indessen ist mit dieser einfachen Alternative der Streit nicht erledigt. Schön und Häßlich sind Vorstellungen, die der Schale und dem Sinnlichen der Welt angehören. Sowie sich die Betrachtung und die Kunst dem Kern der Dinge zuwendet, verlieren sie ihre Bedeutung und ihren Gegensatz. Wer glaubt, daß der Weg der Kunst immer mehr von außen nach innen und vom Körper zur Seele führe, wird der Meinung sein, daß hierin Rembrandt einer der mächtigsten Bahnbrecher gewesen ist. Vor seinem Auge wird das Sinnliche zum Tor des Nichtsinnlichen, das sich immer williger öffnet.

Von je schon ist bemerkt worden, wie viel mehr Raum in seiner Dar-

ſtellung dem Alter, körperlicher Gebrechlichkeit und dem Ausdruck geſammelter, ſorgenvoller geiſtiger Betrachtung gegönnt iſt als der ſorgloſen Jugend und Schönheit. Das Thema des alten Mannes und der alten Frau geht durch alle Perioden ſeiner Kunſt. Schon früh, in der Leydener Zeit, tritt das Bild der alten Frau auf, die in einem großen Buch, wohl der Bibel, lieſt (Oldenburg, Abb. 7); in der heiligen Familie des Louvre leiſtet ſie als Eliſabeth der Maria Geſellſchaft. (Abb. 53.) Dann wiederholt es ſich in mannigfacher Abwandelung, die Greiſin nachdenkend, die Hände mit dem Augenglas auf dem Buch ruhend, auch wohl ohne Buch und die Hände einfach zuſammengelegt, ſo viele Male, daß man wohl an den Jugendeindruck ſeiner alten Mutter denken muß, der ihm ſein Leben lang vor Augen geblieben iſt. Die ernſt gefurchten Züge, mannigfacher Gram, Gefühl von Einſamkeit, ein Nachdenken wie ein Weg ohne Ende und ins Unendliche blicken aus Geſicht und Haltung dieſer Greiſinnen und Greiſe. Man pflegt naiver Weiſe alten Leuten manchmal und mit einiger Verwunderung das Attribut: ſchön zu geben — ein ſchöner alter Mann —, als wäre normaler Weiſe Häßlichkeit und Alter gleichbedeutend. Was dieſe Geſichter auszeichnet, iſt der hohe Gehalt an Empfindung und Seele. Wäre es nun aber ſo, daß das Häßliche mehr Seele enthielte als das Schöne, gleichwie Sokrates ſein häßliches Geſicht als eine verhüllende Maske bezeichnet hat? Rembrandt mochte antworten, wie Goethe in ſeinem Alterswerk die ſchöne Suleika ſprechen läßt:

„Der Spiegel ſagt mir: ich bin ſchön!
Ihr ſagt: zu altern ſei auch mein Geſchick.
Vor Gott muß alles ewig ſtehn,
In mir liebt Ihn, für dieſen Augenblick."

So geſehen, gehören Häßlichkeit wie Schönheit nicht ihrem Träger; beide ſind von Gott. Aber freilich liegt in der Schönheit mehr Verführung und Äußerlichkeit, und ſo mag dem Künſtler, der den ſeeliſchen Ausdruck ſucht, die Häßlichkeit als das paſſendere Gefäß erſcheinen. Die nordiſchen Maler, die die Muttergottes mit einem gehaltenen, innerlichen Ausdruck malten, müſſen wohl ihre Häßlichkeit ſchöner gefunden haben als die ſüßen Madonnengeſichter der Italiener.

Die große Rolle, die das Häßliche bei Rembrandt ſpielt, ſtellt man

124. Alte Frau — St. Petersburg

125. Junge Frau — St. Petersburg

sich immer gern als einen Defekt vor, als habe er den Sinn für das „Schöne“ und die Fähigkeit, es auszudrücken, nicht besessen, oder als habe ihm Holland zu wenig Material dafür geliefert. Aber Holland war nicht arm an schönen Frauen und Mädchen. Ein Venezianer urteilt: „le donne sone piuttosto belle“, und selbst die Franzosen, die sich von jeher in dieser Sache als Kenner fühlten, fanden eigentlich an der Schönheit der Holländerinnen nichts auszusetzen; nur sei ihre Schönheit weniger zart und ohne Grazie, und dieser Mangel an Grazie ward besonders ihrer Kleidung zur Last gelegt[1]). In Holland selbst bezeichnete man in vier Versen, was zu einer schönen Frau gehört, und was an besonderer Schönheit die Frauen der Städte des Landes dazu mitbringen.

„Een Amsterdam aensicht (Gesicht), een Delfse gangh,
Een Leydse rongh (?), een Goudse sangh (Gesang),
Een Dortse middel (Körpermitte, Taille), een Haerlems wesen
Voor schoon in Holland zijn gepresen[2]).“

Rembrandt hat anfangs der vierziger Jahre mit Interesse junge hübsche Frauen porträtiert, und wir wollen nochmals an jenes tumbe, glatte Gesicht (London, Buckingham-Palast, Abbildung Nr. 60) erinnern. In den kleineren Radierblättern begegnen in den dreißiger Jahren höchst feine und liebenswürdige Gesichter. Das Hauptstück der späteren Zeit möchte die junge Petersburger Dame von 1656 sein in ihrem stark beleuchteten weißen Kragen. Neben ihr steht ein Tisch mit einem Buch, zwei Äpfeln und einem dritten, halbgeschälten. Sie scheint also nicht unbesehen in Äpfel zu beißen. In ihrer gar nicht van Dijckmäßigen, eher großen Hand, hält sie eine kleine rote Nelke. Aus ihren tiefliegenden Augen kommt ein ruhig angenehmer Blick, der alles Problematische ausschließt; sie hat etwas von dem sicheren Wesen

---

[1]) Das Abstehen der Ohren, so lautet die Kritik, wisse sie nicht durch Darüberfrisieren der Haare zu korrigieren; auf ihre Wangen drückt irgendein schweres Metallstück; das Kleid ist bis ans Kinn hinauf geschlossen. Der Kopf sitzt lächerlich eingekeilt in einen Kragen von zwei Ellen Umfang, und ihre Bewegung ist maschinenmäßig wie durch eine Feder, ganz ohne Freiheit. „Elles sont caparaçonnées d'un Hû“. Was Hû bedeutet, vielleicht ein Toilettenstück, ist mir weder aus alten noch aus neuen holländischen oder französischen Wörterbüchern, noch aus sonstiger Umfrage festzustellen gelungen.

[2]) „Sorberiana“, p. 115, woher auch das Zitat der vorhergehenden Anmerkung stammt.

der stilltätigen Frauen, wie sie in Wilhelm Meisters Wanderjahren vorkommen.

Trotzdem in diesen Werken der vollgültige Beweis geliefert ist, daß es Rembrandt nicht an Schönheitssinn gefehlt, bleibt doch die Empfindung, als habe eine große Wandlung in ihm stattgefunden, und eine Ansicht von der Vergänglichkeit der schönen und sinnlichen Dinge in ihm Platz gegriffen, derart wie der Vater Cats in seiner nüchternen Prosa von der Eitelkeit der Welt zu seinen Lesern gesprochen (oben S. 96), eine Weltanschauung, die von der Schale zum Kern gedrungen ist, und auf welcher ruhend die Kunst, so sehr sie an die Sprache der sinnlichen Form gebunden ist, nichts anderes als eine innere Welt der Seele und Ahnung verkünden kann.

Damit stoßen wir auf den letzten Grund, warum Rembrandt dem schönen Nackten und der Aktmalerei überhaupt einen so geringen Raum in seiner Kunst gewährt hat. Das Nackte ist die Verklärung des Körperlichen in der Kunst. Eine Kunst, die als Inhalt und Aufgabe die Darstellung der körperlichen Figur betrachtet, kommt folgerichtig dazu, das Nackte als höchste, ja einzige Aufgabe zu stellen. Eine solche Kunst ist die Antike und, in wesentlichen Stücken ihr verwandt, die der Renaissance, soweit sie, dem Christentum und Mittelalter sich entgegenwerfend, den Kult des Menschenheros, des Sinnenmenschen mit dem Recht seiner Triebe und seiner mehr als menschlichen, seiner titanischen Übergewalt verkündet, soweit sie das Heidentum erneuert hat. Eine neue Kunst aber, die *erstens* soweit von christlichem Gefühl durchdrungen ist, daß sie von der Selbständigkeit des Geistes und seiner außerkörperlichen Verankerung ausgeht, und *zweitens* den Alleinanspruch der Figur und ihre Vordergrundsrolle nicht anerkennt, sondern den Menschen mit dem All der Welt zusammensieht, muß notwendig eine ganz veränderte Stellung zur Wiedergabe des Nackten einnehmen. Das Nackte verschwindet als Hauptstück ihres Programms. Für den Künstler wird das Studium des Nackten für alle Ewigkeit als Grammatik der Form unerläßlich bleiben; aber dies beweist nichts für die Welt außerhalb der Werkstatt. Und hierin ist Rembrandt moderner gewesen als wir es heute sind. Die Macht der Phrase verblendet uns über die einfache Wahrheit, daß, wo das Leben das Nackte ausstößt und zudeckt, Kunst und Künstler nicht

mit einem eingebildeten Besserwissen sich verschanzen dürfen, sondern den heilbringenden Bund mit dem Leben schließen müssen, aus dem zu allen großen Zeiten der Kunst ihre Wahrheit und die Kraft ihres Ausdrucksvermögens erwachsen ist[1]).

---

[1]) Diese Gedanken habe ich vor Jahren in meinem „Kampf um die neue Kunst", S. 110 ff., des näheren entwickelt. Seitdem im „Kunstwart", Jahrgang 26 (1913), 280 ff. Das Unverständnis, auf das diese Gedanken treffen, kann mich so lange nicht überraschen, als unsere Justiz in gedankenloser Gewohnheit bei allen Anstößigkeitsprozessen Künstler als Sachverständige aufruft, wo es sich doch um ganz andere als bloß künstlerische Erheblichkeiten handelt, und wo der Laie der einzige wirklich Sachverständige und Urteilsfähige ist.

Veränderung der Kompositionsweise. Das Bild der Wardeine der Tuchmacher. Rembrandts Historie und das Bild des Civilis.

In den Kunstbetrachtungen, die Goethe, von der Sammlung Boisserée angeregt, in die Beschreibung seiner Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814 und 1815 hineinflocht, begegnet folgende Stelle: „Es ist nur ein schwacher Behelf, wenn man bei Würdigung außerordentlicher Talente voreilig auszumitteln denkt, woher sie allenfalls ihre Vorzüge genommen. Der Mensch weiß nie zu unterscheiden, was ursprünglich und was abgeleitet ist. Er bedient sich der Welt, wie er sie findet, und hat dazu ein vollkommenes Recht. Den originalen Künstler kann man also denjenigen nennen, welcher die Gegenstände um sich her nach individueller, nationeller und zunächst überlieferter Weise behandelt und zu einem gefügten Ganzen zusammenbildet. Wenn wir also von einem solchen sprechen, so ist es unsere Pflicht, zu allererst seine Kraft und die Ausbildung derselben zu betrachten, sodann seine nächste Umgebung, insofern sie ihm Gegenstände, Fertigkeiten und Gesinnungen überliefert, und zuletzt dürfen wir erst unseren Blick nach außen richten und untersuchen, nicht sowohl was er Fremdes gekannt als wie er es benutzt habe. Denn der Hauch von vielem Guten,

Vergnüglichen, Nützlichen weht über die Welt, oft Jahrhunderte hindurch, ehe man seinen Einfluß spürt. Sieht man es denn Albrecht Dürern sonderlich an, daß er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läßt sich durchgängig aus sich selbst erklären. (Und mag auch bei den Niederländern im sechzehnten Jahrhundert das Beispiel der Italiener hervorscheinen): Der Niederländer bleibt Niederländer, ja die Nationaleigentümlichkeit beherrscht sie dergestalt, daß sie sich zuletzt wieder in ihren Zauberkreis einschließen und jede fremde Bildung abweisen. So hat Rembrandt das höchste Künstlertalent betätigt, wozu ihm Stoff und Anlaß in der unmittelbarsten Umgebung genügte, ohne daß er je die mindeste Kenntnis genommen hätte, ob jemals Griechen und Römer in der Welt gewesen."

Neben diese Äußerung Goethes über das natürliche Wachstum des Genius, die man als eine Erfahrung aus der Arbeit an seiner Selbstbiographie („Dichtung und Wahrheit", in den Hauptteilen 1811—14 erschienen) bezeichnen kann, mag der Kuriosität halber das Urteil Houbrakens gesetzt werden, der die Sonderart Rembrandts auf ein vorsätzliches Andersseinwollen als die Italiener zurückführt. Jede Vergleichung mit der italienischen Kunst habe er bewußt ausschließen wollen und zu diesem Zweck in allem das Gegenteil getan, derart wie Tacitus vom Kaiser Tiberius erzähle, daß er alles mit Vorbedacht vermieden habe, was Vergleichungspunkte mit seinem Vorgänger, dem Kaiser Augustus, dargeboten hätte. Die Meinung Houbrakens, daß die Furcht, die Vergleichung hätte nur zu Ungunsten Rembrandts und des Kaisers Tiberius ausfallen können, hier die Lebens- und dort die Kunstweise bestimmt habe, ist durchsichtig genug.

Beide Urteile, das feindliche und das liebend bewundernde, kommen darin überein, daß die Gleichgültigkeit Rembrandts gegen die antike und die italienische Kunst sein wesentlicher Charakterzug sei. So unanfechtbar nun diese Tatsache ist, und so sicher die Betrachtung Rembrandts, von welchem Punkt immer ausgehend, zu diesem Kern zurückkehrt, so hat die neuere Forschung, die so vieles als konventionelle Fabel erwiesen zu haben meint, auch an dieser Tatsache zu rütteln und abzubröckeln versucht. Aus dem 1834 zuerst veröffentlichten Verzeichnis von Rembrandts Habe, der gerichtlichen Inventaraufnahme, sah man mit Verwunderung, welch ausge-

breitete Kenntnis der Künstler von antiker und italienischer Kunst besessen, wie viele Mappen voll von Stichen nach den Hauptmeistern des Südens, wie mancherlei Gipsabgüsse er sein eigen nannte und jedenfalls mit großem Kostenaufwand gesammelt hatte. Denn alles Italienische stand in Holland höher im Preis als die einheimische Kunst, und die 3500 Gulden, die 1639 in Amsterdam für ein gemaltes Bildnis Raphaels (den Castiglione des Louvre) bezahlt wurden, hat Rembrandt sicher nie für ein eigenes Werk bekommen. Der Besitz all dieser Nachbildungen war fast ein Ersatz einer Reise nach Italien, die Rembrandt als junger Mann hochmütig abgelehnt hatte. Es ist klar, daß ein Künstler solchen Besitz anders wertet und genießt als ein Laie und Liebhaber seine Photographien und Stiche; für Rembrandt war es ein Studienmaterial, für manches Vorlage und Muster, und so hat er wie aus der Antike so auch aus der neueren Kunst gelegentlich Motive entlehnt, sei es, daß er Interesse fand, etwas ohne weiteres zu kopieren, sei es, daß er es sich als Anregung zu freierer Benützung dienen ließ. Fälle beider Art hat die neuere Forschung entdeckt und zu einer Liste zusammengestellt, die zweifellos bei fortgehender Beobachtung noch vermehrt werden wird [1]), und dies ist es, was man mit einer nur zu geläufigen Bezeichnung „Beeinflussung Rembrandts durch die italienische Kunst" nennt.

Es ist eine Erbsünde menschlicher Betrachtungsweise, sich von Äußerlichkeiten aufhalten zu lassen und mehr auf die Worte des zufälligen Ausdrucks als auf die Sache zu achten. Zu allen Zeiten haben Künstler Motive und Melodien genommen, wo sie sie fanden, aber freilich auf die Auswahl

---

[1]) E. Müntz, „Rembrandt et l'art italien", „Gazette des beaux-arts", 1892, I, 196 ff. Hofstede de Groot, Rembrandts Entlehnungen, „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XV (1894), 175 ff. Weitere Literatur bei C. Neumann, „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 152, in dem zusammenfassenden Abschnitt über Rembrandts Verhältnis zu Antike, Italien, Akademie. Hier noch ein Beispiel für viele aus dem Bereich dieser Niederjagd. Zu Rembrandts Radierung von Schiff der Fortuna (Abb. 17) ist für den mit dem Pferd stürzenden Reiter auf eine Zeichnung Heemskerks nach einer reitenden zusammenbrechenden Amazone und das Mereidenmonument von Xanthus hingewiesen worden. Für solche Darstellungen gab es in der Überlieferung zahllose Vorbilder. Der Paulus von Damaskus ist in Schedels „Weltchronik", eine Lasterdarstellung ist schon bei Villard de Honnecourt auf stürzendem Pferd gegeben. Wer will sagen, wenn überhaupt, welche Vorlage, antike oder nichtantike, Rembrandt allenfalls angeregt habe?

126. Leonardo da Vinci, Abendmahl

127/128 Zwei Zeichnungen Rembrandts nach Leonardos Abendmahl. 127 Secundogenitur (Friedr. August), Dresden, 128 Berlin

und Verarbeitung den Stempel ihres Genius gedrückt, und so glauben wir allerdings, daß mit jener Liste von Entlehnungen, auch wenn sie sich immer weiter vergrößert, wenig oder nichts bewiesen wird. Das Verhältnis Rembrandts zur italienischen Kunst wird nicht an diesen äußerlichen Berührungen erkannt, sondern an ganz anderen Aussagen seiner Werke, auf die einzugehen nicht versäumt werden darf.

Für die frühere Periode liegt ein Zeugnis vor, wie man es sich klarer kaum wünschen kann, zwei Zeichnungen nach Leonardo da Vincis Abendmahl mit sehr auffälligen Veränderungen. Die eine (Rötelzeichnung, Sammlung König Friedrich August in Dresden) läßt die Figuren und Gruppentriaden, wie sie auf dem Stich nach Leonardo waren, der Rembrandt vorlag, in der Hauptsache unverändert. Aber das lineare Gefüge dieser Gruppen befriedigte ihn, wie es scheint, nicht; für sein Gefühl fiel offenbar die Komposition in zuviel Figuren- oder Gruppeneinheiten, die das Interesse verzetteln, auseinander. Der novellistische Zusammenhang des Vorgangs war ihm zu gedanklich und zu wenig augenfällig. Hierüber läßt das Mittel, zu dem er griff, um den Italiener zu verbessern, keinen Zweifel. Er schloß die drei Hintergrundsfenster, deren helle Landschaftsaussicht ihm völlig gegen sein elementares Empfinden ging; er brauchte Dunkel im Hintergrund. Vor diesen Fenstern errichtete er ein großes Baldachin, dessen Vorhänge die notwendigen Schattentiefen als Folie für den Nimbus Jesu und für seine nächsten Nachbarn hergaben. Nun hatte er, was ihm unentbehrlich schien: statt des fünfteiligen Rhythmus Leonardos einen einfachen Gegensatz, die Gruppe unter dem Baldachin und die Figuren außerhalb. Um der Hauptgruppe noch mehr Einheit und Rückgrat zu geben, korrigierte er die Haltung Jesu und brachte sie in die vollkommene Vertikale[1]). Die zweite

[1]) Die Zeichnung weist offenbare Merkmale von Rembrandts Korrekturen auf. Es ist eine fingezeichnete Arbeit der dreißiger Jahre, die er zwanzig Jahre später energisch überg[illegible]angen hat. Genaues zu diesem Fall und ähnlichen bringt meine „Werkstatt Rembrandts", S. 107 ff. Auffällig ist, daß in dem Schülerkreis Rembrandts das Abendmahl so selten vorkommt. Das Bild von Eeckhout im Reichsmuseum ist von 1654.

Zeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett, datiert 1635) verfolgt einen anderen Weg, indem sie sogleich die Gruppenanordnung des Vorbildes zerstört. Links sind vier Figuren zu einer Gruppe zusammengezogen; alle Gruppen sind anders gebaut. Ein französischer, in der Orthodoxie der Italiener erzogener Kritiker bemerkt, indem er dies feststellt: „est-il nécessaire d'ajouter que Rembrandt a estropié le modèle italien? Ses groupes sont confus, ses attitudes et ses gestes des plus vulgaires". Gehört wirklich so viel dazu, Rembrandt verstehen zu wollen? Das Sonderdasein der italienischen Figuren beruht auf ihrem lebhaften Gebärdenspiel, einer Sprache, die den nordischen Menschen ungewohnt und unfein erscheint. Man muß nur beachten, wie Rembrandt die Haltung des äußersten Apostels rechts verändert: statt ihn beide Hände vorstrecken zu lassen, nagelt er sie an den Tisch; dies schien seinem Empfinden der wahrere Ausdruck. In diesem Sinn erklären sich alle Abänderungen; sie bewegen sich in der Richtung von der theatralischen Gebärde (nach unserem, nicht nach dem italienischen Gefühl), von der äußeren Aufgeregtheit, die Rembrandt auf wenige Personen beschränkt und in diesen noch steigert, zum natürlich einfacheren Ausdruck und zur inneren, mit Grauen gemischten Erschütterung. Waren es im Fall der ersten Zeichnung die linearen Ausdrucksmittel, die der Holländer kritisierte, so diesmal die fremdartige Lebendigkeit und Äußerlichkeit der Gebärdensprache.

Da nun aber Gebärden für den körperlichen Umriß zugleich Linien bedeuten (man denke an den Parallelismus der Armbewegung bei Raphael!), so bilden beide Ausdrucksmittel im Grund nur eines, und Rembrandt konnte, wenn er die Lebhaftigkeit der Gebärde, worauf der bewegte Umriß und die brückenartige Verbindung der Gestalten zur Gruppe beruht, einschränkte, gern auf die Linie verzichten, die in seinem System von Hell und Dunkel sehr an Wichtigkeit verloren hat. Als Rembrandt anfing, stand er, sowohl unter dem Eindruck der italienisierenden Kunstüberlieferung als auch durch eigene Neigung, noch im Bann südlicher Rhetorik. Unter vielen Beispielen ist die gebieterische Bewegung seines Christus, der den Lazarus auferweckt (B 73), wohl das stärkste. Im übrigen setzen uns besonders die Zeichnungen in die Lage, zu verfolgen, wie sich Schritt für Schritt die Erfindung von der rhetorischen Gebärde abwendet. Zu der höchst er-

greifenden Darstellung der in Gebet versinkenden Eltern Simsons, denen der Engel die wunderbare Botschaft verkündet hat (Dresden, Abbildung Nr. 91), gibt es eine frühere Variante, wo die zwei alten Leute erschreckt die Arme von sich strecken[1]); ferner den Entwurf einer Susanna aus den dreißiger Jahren, wo der eine der beiden Greise stark mit den Händen redet[2]). In diesem siebzehnten Jahrhundert, wo jeder Ausdruck gern zur Übertreibung und zum Schwulst neigt, ist es eines der merkwürdigsten Zeugnisse der Unverdorbenheit, man könnte sagen der Immunität des Genius, wie Rembrandt im Ausdruck der Gebärde zur Natürlichkeit und Wahrheit gelangt. Daß einer die Fehler seiner Zeit bemerkt und kritisiert, ist nicht so selten; Huygens hat z. B. in seiner Selbstbiographie einen langen und leidenschaftlichen Ausfall gegen die Phraseologie und Affektation der Kanzelberedsamkeit seiner Zeit, die er „affectationis cultu inculta" nennt und zur kunstlosen Natürlichkeit vermahnt. Das Überwinden der Fehler ist das Schwere, und hier ist denn vor der Macht der Wirklichkeit in Rembrandt die Ansteckung der italienischen Konvention („foedissimi erroris contagium", sagt Huygens) erloschen. Man sollte meinen, es erfordere nur, die Augen aufzumachen, um den ungeheuren Unterschied im Grad der Gebärdensprache zwischen dem Norden und dem Süden zu bemerken: bei holländischen Menschen gar ist Phlegma und Langsamkeit der Bewegung überaus auffällig[3]). Es bedarf aber einer großen künstlerischen Anstrengung, um in der Darstellung diesen Tatsachen zu ihrem Recht zu verhelfen; festgewurzelte Vorurteile, falsche Gewöhnungen des Auftretens in der Öffentlichkeit, das

[1]) „Zeichnungen", erste Reihe, Nr. 22. Schöner ist die andere, erste Reihe, Nr. 128, steht aber auch hinter dem Gemälde zurück.

[2]) „Zeichnungen", zweite Reihe, Nr. 20. Einen Entwurf zur Berliner Susanna sollte man das nicht nennen, wie der begleitende Text tut; auch ist das Blatt zeitlich viel zu weit entfernt davon. Über den häufigen Fehler in de Groots so verdienstvollem Katalog der Zeichnungen, Blätter von gegenständlicher Übereinstimmung voreilig mit Gemälden zu verbinden, vgl. „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 74 ff.

[3]) Taine, „Philosophie de l'art dans les Pays-Bas", in der zweibändigen Ausgabe der „Philosophie de l'art" wiederabgedruckt I, 202 ff.: „Leur machine expressive a besoin de temps pour se mettre en branle" und ebenda die Geschichte von dem Toulouser Kaufmann in Amsterdam: „De vrais navets". Das Fremdartige und lediglich Italienische der Gebärdensprache in Leonardos Abendmahl hat auch Goethe in seinem Aufsatz über dieses Werk hervorgehoben.

verderbliche Beispiel des Theaters sind die stärksten Hindernisse. Beurteiler Rembrandts, die von seiner „üblichen Beredsamkeit“ sprechen, sie hier und dort aber vermissen, übersehen, daß in diesem Punkt eine deutlich sich abzeichnende Entwicklung vorliegt, und daß seine Kunst in der Abdämpfung, ja Unterdrückung der Gebärdensprache fast zur Unbeweglichkeit, in der Mimik, die er anfangs übertreibt, fast bis zum psychologisch Ausdruckslosen, wie wir denn weiterhin sehen werden, gelangt.

Die Unabsichtlichkeit und Unbelauschtheit der Haltung, das Austreiben aller modellmäßigen Pose aus dem Modell, die Abwesenheit jeglicher Rücksicht auf einen Zuschauer — einerlei ob eine solche Rücksicht aus Gefallsucht oder ob sie aus Verlegenheit entspringt — gehören zu den tiefsten Zügen von Rembrandts Kunst, auch zu denen, die der Norden am höchsten zu schätzen weiß. Hiermit hängt es dann zusammen, daß wie Natürlichkeit der einzelnen Gestalt und ihrer Bewegung so auch einer Verbindung von Gestalten in der Gruppenkomposition sich immer stärker ausprägt und aller Künstlichkeit und Schwierigkeit der Anordnung abhold wird.

Die Historie galt der Überlieferung der Renaissance so sehr als die höchste Leistung der Malerei, daß nach diesem Lorbeer jedem der Ehrgeiz schwoll. Raphael, dessen stärkere Begabung vielleicht von Haus aus die lyrische war, hat seine Kräfte in einem gewaltigen Kampf um jenes Ziel gesteigert; in den Anfängen dieses seines Kampfes ist aber mehr die Mühe als der Erfolg zu sehen; von seiner Grablegung lautet ein sehr unbefangenes Urteil, daß sie einem „Prix de Rome“ der „Ecole des beaux-arts“ gleiche. Aber einerlei, der Mitbewerb trieb jeden auf diese Bahn, und so ist auch für Rembrandt vermutet worden, daß ihn als jungen Mann die Erfolge des Rubens, dessen Werke in Stichen allenthalben verbreitet wurden, nicht gleichgültig gelassen hätten.

Bei dem tiefgreifenden Unterschied, der in Anlage, Schicksal und Kunstschaffen zwischen Rubens und Rembrandt besteht (s. auch oben S. 150 und 412), gerät man leicht in Gefahr, zu übersehen, wie stark Stoffe von leidenschaftlichster Bewegtheit Rembrandt in seinen früheren Jahren beschäftigt haben. Die ganze Skala des physiognomischen Ausdrucks bis zum Äußersten transitorischer Erregtheit hat er für die Lösung solcher Aufgaben studiert

und auch, was ihm später ganz fern lag, alle Künste reicher Linienkomposition aufgeboten. Daher drängen sich die großen Beispiele dieses seines dramatischen Stils, etwa die Radierung der Juden vor Pilatus mit dem „Ecce homo“ (oben Abb. Nr. 80) und die Frankfurter Blendung Simsons (oben Nr. 34), wegen des ungewöhnlich großen Formats als Hauptwerke Rembrandts auf, obwohl man seine anderen Werke, die weniger äußere Bewegtheit und desto mehr Tiefgang der Empfindung haben, zweifellos für die wahren Rembrandts halten wird.

Die Blendung Simsons geht als Gegenstand mit den grausigen Stoffen etwa des Abrahams, der im Begriff ist, seinen Sohn zu schlachten, und der Abnahme Jesu vom Kreuz zusammen und entspricht dem grausamen Zug einer Zeit, die auf katholischer Seite mit Vorliebe nach Darstellungen ausgesuchter Martyrien verlangte. Man denke an Rubens' heiligen Liewin, dem die Zunge ausgerissen wird, nach der ein Hund als nach einem guten Brocken schnappt, oder an Poussins Erasmus, dem die Därme aus dem Leib gehaspelt werden. Sieht man aber von dem Stofflichen des Simsonbildes ab, worüber die moderne Empfindung und Empfindlichkeit wie über etwas gesucht Aufsehenerregendes nicht so leicht wegkommt, so muß man die geniale Macht dieser Vergegenwärtigung und die furchtbare Illusionskraft des gemalten Vorganges bewundern. Die Philister, die Simson greifen und blenden, bilden eine Linie und Gruppe von so jäh niederprasselnder Gewalt wie eine Kaskade; es ist ein „Überfallen“ im wörtlichsten Sinn[1]). Und was für das Empfinden des Beschauers den Eindruck des Sturzes und Einschlagens verstärkt, das ist der spitze und stumpfe Winkel, in dem zu jener Gruppe Simsons und der Philister die Gestalt der Delila und des Mannes in Rot mit der Partisane gerichtet ist. Es sind Stellungen und Linien, die wie von der Vorstellung rikoschettierender und platzender Geschoßteile eingegeben sind. Die Konvergenz all dieser Linien auf den über-

[1]) Die Gruppe des überfallenen Simson hat bei Rembrandt einen unverkennbaren Vorläufer auf dem Bild von Diana und Aktäon von 1635. Hier zeigt rechts die Gruppe der von ihren Gefährtinnen niedergeworfenen und auf ihren Zustand untersuchten Callisto die größten linearen Analogien; nur alles ins Komische übertragen. Daß der große Tragiker auch ein großer Komiker sei, hat schon Plato behauptet. Wer Rembrandt mit Shakespeare vergleichen will, wird sich diesen Zug nicht entgehen lassen.

wältigten Simson drückt sich dem Beschauer ein, ehe er den Sinn der Szene verstandesmäßig erfaßt hat. Weiter wird man dann gewahren, mit welchen Mitteln im einzelnen das Attentat, dessen Gelingen die größte Schnelligkeit erforderte, anschaulich gemacht worden ist. Der Mörder hat seinen Dolch nicht am Griff, sondern, um den kleinen Kreis des Auges sicherer zu treffen, an der Klinge selbst gefaßt, indem er mit der freien Hand Simson am Bart gepackt hält. Der nächste über ihm hat Handschließen mitgebracht, um den Helden zu fesseln; aber in dem wilden Kampf legt er ihm die Ringe der Kette um die Handgelenke und preßt sie zusammen, daß das Blut hervorkommt. Alle Gesichter und Gestalten sind auf den Superlativ von Ausdruck gesteigert[1]). Simson, der das noch verschonte Auge zupreßt, als könne er es dadurch schützen; die beiden stehenden Philister trotz ihrer Angriffshaltung voll unverkennbarer Furcht; der ganz rechts am Rand mit erhobenem Schwert und schreiend, um seine Angst zu betäuben. Schließlich Delila, die Schere und das abgeschnittene Haar in den Händen, mit völlig enerviertem, blutlos blassem Gesicht, Augen und Mund atemlos aufgerissen. Selten ist ein elementarer Gefühlszustand so schonungslos bloßgelegt worden, wie in diesem überwachten, aufgeregten Antlitz.

Rembrandts Darstellung der Kreuzabnahme Christi, die er dreimal gemalt hat und in einer großen, als Wandschmuck verwendbaren Radierung vervielfältigen ließ, mag wohl durch Rubens herausgefordert worden sein. Die Komposition (von der schon bei früherer Gelegenheit die Sprache war, S. 205 f. nebst Abb. Nr. 42 und 43) ist in jeder Figur studiert; ein Ausdruckskopf neben dem anderen. Wenn das lange Überlegen und die Absichtlichkeit in der Zusammenfügung dieser knienden, stehenden, sich streckenden und auf die Leitern hinaufgebauten Figuren nicht stärker und nicht gleich beim ersten Eindruck auffällt, so kommt dies daher, daß jene künstliche Kunst und die höchst sorgfältige Adjustierung jeder einzelnen Gestalt nach Haltung, Tracht und Färbung durch die sichere Behandlung von Licht

[1]) Der ausschlagende Simson schien Franz Kugler „ein zappelnder Jud". Je länger man mit dem Bild und mit Rembrandt bekannt ist: es ist nicht repräsentativ für ihn und trotz des Formates kein Hauptwerk, sondern ein παρέργον und eine „Extratour". Er wollte einmal Rubensisch kommen.

129. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein — Radierung

130. Die Grablegung Radierung

und Ton des Ganzen ausgeglichen wird. Der Grad der Verdunklung und das Verhältnis des dunklen zum hellen Flächenraum, die Auswahl der Stellen, wo die Lokalfarben vom Licht aufgeweckt werden und wo sie zu schweigen und in den allgemeinen Ton sich aufzulösen haben, der verbindende Wert der Reflexe, — alles dies gibt der Gesamtstimmung so viel Macht, daß sie über das Auseinanderstrebende Herr wird. Eine spätere Umarbeitung (Abb. 44) läßt sehen, wie Rembrandt über die Wahl gerade dieses Themas gedacht hat. Im Grund ist doch das Thema der Kreuzabnahme in der Kunst ein Virtuosenstück, und selbst ihren kühnsten Lösungen klebt etwas von dem schwierigen statischen Problem an, die schwere Masse eines toten Körpers langsam von der Höhe herabzusenken, wobei das Herumturnen der Gestalten auf Leitern und Gerät immer etwas Künstliches hat, das der Würde und dem tiefen Ernst des Vorgangs Eintrag tut[1]). Von Rembrandt haben wir noch eine Radierungsskizze (B 82, von 1642) dieses Gegenstandes: der Heiland hängt am Kreuz; ein Arm ist bereits frei, und man sieht, alter Überlieferung getreu, die abscheuliche Hantierung, wie mit der Beißzange der Nagel an der anderen Hand gelockert werden soll. Vom gleichen Jahr ist aber die gemalte kleine Skizze in London („Rembrandtwerk", IV, Nr. 245), wo der Leichnam bereits auf dem Boden, auf dem untergebreiteten Tuch, ruht; es ist mehr eine Beweinung als eine Kreuzabnahme. Dann folgt 1654 wieder eine Radierung (B 83); es ist Nacht, Fackelbeleuchtung. Schon ist der Leib des Herrn völlig herabgehoben und ruht horizontal auf starken Armen. Der eine Fuß haftet noch am Nagel; ein Mann kommt mit dem Hammer, um den Nagel von unten zu lockern. Die Figuren auf der Leiter sind Nebensache geworden; die ganze Szene spielt sozusagen einen Stock tiefer; ganz unten streckt sich ein Arm und eine hellbeleuchtete Hand, die der Mutter, „wie ein Schrei" empor (Blanc). Wenn der Nachdruck früher auf dem Gräßlichen der Szene lag, wenn das

[1]) Die Behandlung des Gegenstandes durch Rubens und Rembrandt habe ich in „Westermanns Monatsheften" 100 (1906), 635 ff. verglichen. Was soll man erst von den Vorgängern des Rubens, von den italienischen Manieristen sagen, über die das Buch von H. Voß, „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz" eine Beispielsammlung von Kreuzabnahmen enthält!

Kraſſe des Vorgangs mit der Künſtlichkeit des figürlichen Aufbaus in Bund trat, ſo iſt nun alles gemildert, mehr die Hilfe, Verehrung, Liebe als das Grauen der Zerſtörung dargeſtellt[1]). Dieſelbe Beobachtung kann man an der nachfolgenden Szene, an der Grablegung, wiederholen, wie auch hier alles Virtuoſe, äußerlich Aufregende und Aufdringliche zugunſten der reinen ſeeliſchen Wirkung zurückgetreten iſt. Die ſpäte Grablegung (B 86) übertrifft an tief muſikaliſch-innerlicher Wirkung wohl alles, was die Kunſt in der Schilderung dieſer Leidensgeſchichte hervorgebracht hat. Bei Tizian, der in der herrlichen Grabtragung des Louvre den nächſt vorangehenden Akt gewählt hat, iſt immer noch die Augenluſt einer wunderbar ſchönen Farbenharmonie: hier aber hat Rembrandt völlig Nacht gemacht; wir ſind im Dunkel der Grabhöhle. Eine Figur, deren Kopf allein ſichtbar iſt, ſteht unten im Grab, die drei anderen Stützenden am Rand; die übrigen ſind die leidtragenden Zuſchauer. Indem durch das tiefe Dunkel, welches das ſchwache Licht faſt überwältigt, eine palpitierende Bewegung wie von einer erlöſchenden Kerze entſteht, überträgt ſich Erregung und Anteil auf den Beſchauer; man meint, ein Schluchzen zu hören. Es iſt der Nerv des Vorgangs, der hier bloßgelegt iſt; eine Stimmung, die dieſem kurzen Augenblick angehört, da man glaubt, im Zwielicht den Toten hinabſinken zu ſehen, und die einen Eindruck, mächtiger als alles, in der Seele zurückläßt.

Je ſicherer ein Künſtler ſeiner ſelbſt wird, je unverkennbarer ſich der Stempel ſeines perſönlichen Weſens ſeinen Werken aufprägt, je weniger er Bedacht zu nehmen braucht, ſich von anderen zu unterſcheiden und originell zu erſcheinen, um ſo unbefangener, ja geneigter wird er ſich finden, fremdes Gut anzuerkennen und ihm Aufnahme zu gewähren. Auch für den jungen Rembrandt möchten wir eine ſo moderne pſychologiſche Erſcheinung wie Originalitätsſucht ablehnen, und ſo haben wir verſucht, Darſtellungen wie den Ganymed eher aus dem großen Natürlichkeitsſtreben, dem die herkömm-

[1]) Unter den Berliner „Zeichnungen“ (erſte Reihe, Nr. 5) iſt noch eine anſcheinend ſpäte Kreuzabnahme, im Breitformat wie in der Erfindung gleich wenig glücklich. Sie iſt angezweifelt worden. Sehr intereſſant iſt erſte Reihe, Nr. 199 (v. Beckerath), ein Zeitpunkt zwiſchen Kreuzabnahme und Beweinung.

liche Stilisierung unwahr erschien, zu erklären. Auf dem großen radierten „Ecce homo“ von 1635 hat er der Büste des Kaisers Tiberius, die hoch über das Gewühl der leidenschaftlichen Szene wegsieht, einen Schnurrbart gegeben, nicht anders als Velazquez seinen Mars mit einem Schnauzbart bedachte, der freilich martialisch genug, aber sehr unantik aussieht. Nach der Mitte der dreißiger Jahre vollzog sich indessen eine Wendung, die Rembrandt von dem starken Natürlichkeitsbedürfnis ablenkte und den Wirkungen italienischer Kunst zugänglicher machen mußte. Die Ehe mit Saskia, der Reichtum, gesellige Verbindungen, mochten mitwirken, ihm ein neues Ideal von Vornehmheit, Ruhe, Harmonie aufgehen zu lassen, das ihn, langsam an Macht gewinnend, in die vierziger Jahre hinein, ja noch weiter beherrscht. Die Richtung, die Erscheinung der Dinge zu verschönern, brachte ihn in jene fühlbare Nähe der italienischen Kunstart, wovon wir früher genauer zu sprechen Anlaß nahmen. In den fünfziger Jahren begegnet er sich aufs neue, aber an einer anderen Stelle, mit der italienischen Kunst; es macht ihm augenscheinliches Vergnügen, von ihr zu lernen, ihr allerhand Methodisches abzusehen; er weiß, daß es ihm ungefährlich ist, daß ihm dieser „Einfluß“ und Umgang nicht schadet. Damals drängte es Rembrandt zur Vereinfachung und zur klaren Deutlichkeit; er war an dem Punkt, der bei allen großen Menschen kommt, die sich eine lange Jugend durch an der Wirklichkeit und ihrem Gedränge und an dem Gegenstoß einer leidenschaftlich bewegten Innerlichkeit zerarbeitet haben, und da sie das Wirkliche endlich bemeistern gelernt, der Idee und ihrer ordnenden Kraft Gehör geben. „Die kleinen Leute“, sagt einmal Diderot (und er demonstriert seltsamerweise an Rembrandts Lazarus), „meinen, man brauche nur eben die Figuren zu stellen und herzurichten; sie wissen nicht, daß die Hauptsache ist, die große Idee zu finden, und daß man die Pinsel beiseite lassen und so lange herumgehen, nachsinnen, ruhig bleiben muß, bis die große Idee gefunden ist.“ Jeder nordische Künstler, dem an einer gewissen Stelle das Geheimnis der „grande idée“ Diderots aufgeht, wendet sich an die italienische Kunst; worauf es ankommt, ist nur, daß er nicht der Leere des sogenannten Idealismus verfalle, sondern sein Erbteil Wirklichkeits- und Natürlichkeitssinn festhalte und sichere.

Der ungeheure Reichtum seiner Erfindungsgabe, der schon den Zeitgenossen auffiel, bei dem Houbraken verweilt, und der uns in den immer neuen Abwandlungen gleicher Themata entgegentritt, ließ Rembrandt in den fünfziger Jahren ein Gebiet betreten, das er zur Zeit seiner vorwiegenden Hell-dunkelbefangenheit gemieden hatte, die italienische Einflußsphäre der Linienkomposition. War es ein Zeichen sich nähernden Alters, daß er das verstandesmäßige, abstrahierte, plastische Element der Linie aufsuchte? Wurde der revolutionäre Neuerer, der Unabhängige, konservativer, nachsichtiger, der alten Überlieferung zugänglicher? Schon früher sind Beispiele erwähnt worden, daß er von der Ungewöhnlichkeit und völligen Neugestaltung einer Komposition zum Geläufigen und Einfachen zurückgekehrt ist (das „Noli me tangere" in Braunschweig gegenüber derselben Darstellung im Buckingham-Palast, London, wobei die beiden Figuren Christi und der Magdalene, die zuerst in der einen Bildhälfte standen, in die Mittelachse gerückt wurden [Abb. Nr. 48 und 131]); das größte Beispiel wird weiterhin das Regentenstück der Tuchmacher liefern. Was Rembrandt von der italienischen Malerei jetzt erfragte, war die Eigenschaft der Monumentalwirkung und ihre Ausdrucksmittel, architektonischer Aufbau und Symmetrie. Höchst merkwürdig, wie er seinen Weg vorübergehend zur Überlieferung zurückbiegt! Auch tut er es nicht nur in den großen Aufgaben von Figurenbildern, die ihn beschäftigen, sondern auch in der Landschaft, sowohl wo er sie selbständig schildert, als wo er sie begleitungsweise zum Instrumentieren heranzieht.

Landschaft hat Rembrandt in seiner mittleren Zeit unaufhörlich gezeichnet; Blätter aus seinen Landschaftsskizzenbüchern machen einen sehr großen Teil der hinterlassenen Zeichnungen aus. Man fragt sich wohl einmal, wozu Rembrandt so viel im Freien skizziert hat, da zwar unter den Radierungen die Landschaften zahlreich, nicht ebenso zahlreich aber unter seinen Gemälden sind; auch danach möchte man fragen, was die Lebensgewohnheiten des Mannes so sehr verändert hat, daß der allzu seßhafte Experimentator und Stubenhocker der Leydener Zeit sein Atelier-Laboratorium nun so oft verläßt und in den Umgebungen von Amsterdam herumstreicht. Derselbe mächtige Beobachtertrieb, wie er ihn nach dem Brand des

131. Christus und Magdalene am Ostermorgen — Braunschweig

132. Landschaft mit dem viereckigen Turm — Radierung

133. Landschaft mit dem Jäger — Radierung

Amsterdamer Rathauses hinstehen und die Ruine mit den Stützbalken abzeichnen heißt, begleitet ihn auf all seinen Gängen und Wegen. Mit Staunen und ohne zu ermüden, betrachtet man die Früchte dieses Eifers (zumal die Zeichnungen der an Landschaftsskizzen besonders reichen Sammlung zu Chatsworth, die aus der Sammlung des Sohnes von Govert Flinck, dem Rembrandtschüler, stammt), oft nur wenig Striche oder Federzüge, ein paar Bäume, Hütten, ein Kanal, aber jeder Strich ein Treffer; dieser *Schnellschrift des Zeichnens* entspricht eine ungeheure Fähigkeit, das, worauf es ankommt, zu *sehen*, die Psychologie der Landschaft zu durchdringen. Hier ist nichts zurechtgerückt und erfunden, nur *gefunden*, wie denn große Künstler weniger Erfinder als Finder und Entdecker sind.

Sehr scharf scheiden sich nun aber von diesen Studien und Skizzen Amsterdamer Landschaft, die so porträtgetreu sind, daß man versuchen kann, heute noch die entsprechenden örtlichen Gegebenheiten in der Stadt und ihrer Umgebung nachzuweisen[1]), die komponierten Landschaften. Wir meinen nicht nur die Fälle, wo die Berge verraten, daß Rembrandt nicht unmittelbar nach der Natur gearbeitet hat, wie in der großen Kasseler und Braunschweiger Landschaft, sondern auch rein holländische Motive, in denen die Linien nach bestimmten Rücksichten gewählt und geführt sind, wie in der früher besprochenen Windmühlenlandschaft (früher Lansdowne, jetzt Philadelphia, Abb. Nr. 179, 56 und 58). In ganz einfachen heimatlichen Motiven drückt sich das neuerweckte Liniengefühl aus; in der Radierung der Landschaft mit dem Turm (B 223) ist lediglich aus Linienrücksichten vom dritten Zustand ab (Rovinski 604) das oberste Turmgeschoß weggenommen worden; die Landschaft mit dem viereckigen Turm (B 218) ist durchaus kunstvoll aufgebaut, wobei es für unsere Frage gleichgültig ist, ob der Künstler das Motiv genau so vorfand, also sich auswählte, oder ob er die Natur frei zurechtgeschoben hat; endlich die Berglandschaft mit dem Jäger (B 211), die bereits an Italien denken läßt. Zu diesen Blättern ohne oder mit geringer Staffage treten nun Landschaften mit Figuren oder umgekehrt Figurendarstellungen mit bedeutender landschaftlicher Begleitung. In dieser Verbin-

[1]) Lugt, „Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam". Auch in deutscher Ausgabe: „Mit Rembrandt in Amsterdam", 1920.

dung, da eigentlich keines dem anderen untergeordnet ist, sind die Venezianer Maler vorangegangen und haben die Historie nicht nur mit landschaftlichem Hintergrund, sondern mit landschaftlicher Umgebung gepflegt; ganz besonders bot sich auch hier das Thema der großen einsamen Büßer, wie Tizian Johannes den Täufer in der Wildnis gemalt hat, und wie es mit großem Erfolg später die Bolognesen übernahmen (Hannibal Carracci, London. Guido Reni, Dulwich College). Das siebzehnte Jahrhundert mit seiner großen Neigung zur Landschaft liebt diese Verbindung besonders[1]), und auch bei Rembrandt ist sie nicht selten. Man kann als Gemälde die Glasgower Tobiaslandschaft, unter den Radierungen Christus mit dem Engel am Ölberg (B 75), den heiligen Franz (B 107) und den lesenden Hieronymus mit dem Löwen (B 104) anführen. Zumal auf dem Hieronymusblatt wirkt der Aufbau der Landschaft (auch auf der entsprechenden Zeichnung, erste Reihe, Nr. 133) wahrhaft architektonisch: eine Kirche und Häuser[2]) oben über einer Schlucht, durch die das Wasser hochüberbrückt herabstürzt. Auch auf dem späten Abrahamsopfer (B 33) zeigt der Prospekt das gewaltige Bild einer Bergschlucht. In den Zeichnungen begegnen ähnliche Entwürfe großer landschaftlicher Szenerie, in die das Figürliche eingefaßt wird[3]).

Weit deutlicher indessen und vernehmlicher als in der Landschaft spricht die Wendung der fünfziger Jahre zur Linienkomposition, zu einer Schematisierung des Aufbaues nach geometrischen Figuren und Linien, in den Figurenbildern. Wir betrachten zunächst den einfacheren Fall einer beschränkten Figurenzahl, um uns dann den Massenszenen zuzuwenden.

Bei der Radierung des die Engel bewirtenden Abraham (B 29 von 1656)

---

[1]) Murillo, der Zyklus der Geschichten Jakobs, der jetzt in London (Grosvenor House), in St. Petersburg usw. zerstreut ist, Justi, „Murillo", S. 14.

[2]) Daß dieses Motiv von Haus und Turm venezianischen Ursprungs ist, ist immer schon bemerkt worden. Man sehe die Abbildung einer Zeichnung aus dem Louvre, die bald dem Giorgione, bald einem der Campagnolas zugeschrieben wird, in der „Gazette des beaux-arts", 1894, 2, 329. Vgl. auch, was in der Schlußbeilage über die Architekturen auf den Hintergründen bei Rembrandt gesagt wird.

[3]) Erste Reihe, Nr. 20 und 134. Zweite Reihe, Nr. 33. Dazu etwa aus der Sammlung der Albertina Merkur, den Argus tötend, und Tobias, der den Fisch ausnimmt. Doch ist dieses Blatt wohl früher.

134. Der heilige Hieronymus — Radierung

135. Abraham, Gottvater und die Engel bewirtend — Radierung

136. Gottvater und die Engel erscheinen Abraham — Zeichnung. Dresden

hat schon Blanc angemerkt, der schießende Knabe Ismael habe seinen Platz erhalten, „pour faire pyramider la composition“. Das Blatt ist vielbesprochen; der Ausdruck des bedienenden Patriarchen ganz innere Demut, nicht nur äußere Unterwürfigkeit. Nur diese bärtigen Engel, die so ganz und gar unerhört sind, geben Anstoß! Man sagt, Rembrandt habe eine orientalische Miniatur benützt, die etwas ganz anderes vorstellte. Aber dies war nicht der Mann, sich von einem lebenden oder gar bloß gezeichneten Modell kommandieren zu lassen. Warum muß nun aber Jehovah mit dem großen Bart schöne Knaben bei sich haben? Es sind männlich verständige Gehilfen, Männerengel, „Männer“ Gottes, wo an dem Kontrast im italienischen Sinn zwischen dem Alter und der glatten Jugend nichts gelegen war, und die zwei Begleiter möglichst unscheinbar zu assistieren haben. Anders ist die Erscheinung Gottvaters vor Abraham in einer himmlischen Zeichnung (Dresden) gefaßt, aber allerdings in der Gruppe Gottvaters mit den stützenden Engeln ebenso italienisch empfunden wie der pyramidale Gesamtaufbau der Radierung[1]). Ganz offenbar ist die Quelle der Inspiration für das Abrahamsopfer (B 35 von 1655). Dieser kunstvolle Aufbau der drei Personen übereinander, die Geschlossenheit dieses Abrahams selbdritt, die höchst sorgfältige Gewichtsverteilung in Bewegung und Ausladung, worüber viel zu sagen wäre, ist sehr weit von dem gesucht transitorischen Charakter der früheren Darstellungen dieser Szene (s. o. S. 147 und Abb. Nr. 33) entfernt. Zum Vorwand eines schönen jugendlichen Aktes wie nach italienischer Gewohnheit ist freilich der Knabe nicht mißbraucht worden: das Sichzusammennehmen ist in Armen und Beinen unübertrefflich ausgedrückt[2]). Rembrandt sucht das Einfachere. Hieraus erklärt sich, warum in so vielen späteren Werken Architekturen ein ganz anderes Wort mitsprechen als früher, wo zwar dekorative Einzelformen mit Liebe herausgehoben wurden, auch wohl

[1]) Viel schwächer ist die nämliche Szene in einer Zeichnung der Albertina in Wien, aber als Erfindung ähnlich. Sehr zu bemerken ist ferner der pyramidenförmige Aufbau der Hauptgruppe in dem späten Gemälde der Beschneidung Christi (die ursprünglich nach der treffenden Beobachtung de Groots als Anbetung der Könige gedacht war) im Besitz des Earl Spencer (jetzt Widener, Philadelphia).

[2]) Ähnlich ist der Unterschied in der Darstellung des Mahles in Emmaus von 1634 gegen eine zwanzig Jahre ältere Komposition (B 87 und 88).

als Hintergrund eine Gebäudesilhouette erschien, die Architektur aber kein wesentlicher Linienbestandteil war. Jetzt werden dagegen die einfachen Linien der Architektur Hebel monumentaler Wirkung und helfen dem Figürlichen Rhythmus und Rahmen geben.

Ein einfacher Fall ist das Petersburger Gemälde der Samariterin von 1659[1]); der Brunnen, an dem Jesus die Frau trifft, ist von einer säulengetragenen Kuppel überdacht; in die Arkadenöffnungen der Säulen sind die Figuren symmetrisch eingerahmt; auch die Landschaft ist sorgfältig aufgebaut. Vielleicht der anschaulichste Fall begegnet in dem großen Radierblatt von 1655, der Schaustellung Christi vor dem Volk von Jerusalem (B 76). Jesus und Barabbas aneinandergebunden stehen auf einer Estrade vor dem Tor von Pilatus' Haus; Pilatus überläßt dem Volk die Wahl, wer freigegeben werden und wer sterben soll. Es war nicht das erstemal, daß Rembrandt dieses Thema behandelte. Die jugendlich gewaltige Radierung des „Ecce homo" von 1635 (B 77, Abbildung Nr. 80), eines der erstaunlichsten Werke Rembrandts, wollen wir hier nicht im ganzen mit der späteren Darstellung vergleichen, nur das Kompositionsprinzip der Spätzeit deutlich zu machen suchen. Während sich auf der älteren Darstellung die Architektur schräg verkürzt in das Bild hineinzog, sehen wir jetzt die Architektur genau als Front in einem fast geometrischen Aufriß[2]); der Gegensatz eines Oben und Unten zwischen Pilatus und der Menge ist beibehalten; aber statt eines

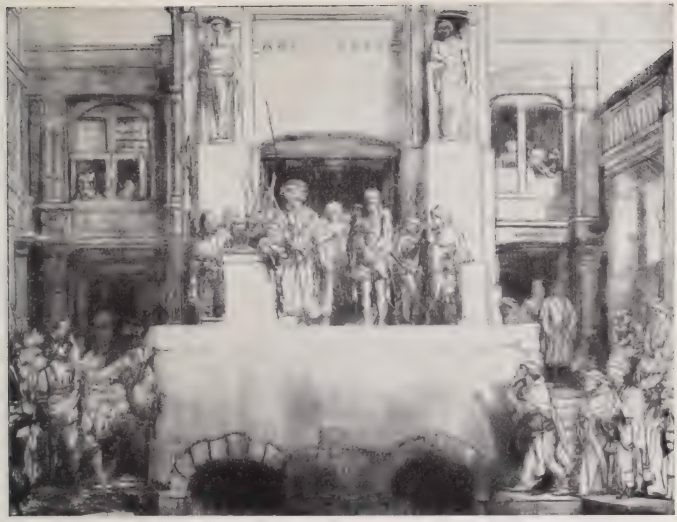
---

[1]) Somof, „Gazette des beaux-arts", 1899, I, 258 ff. Ich glaube, man sollte die Darmstädter Geißelung Christi mit diesem Bilde konfrontieren. Dann wird man glauben, daß sie von 1658 ist. Der siebente Band des „Rembrandtwerkes" hält an der Lesung und Datierung 1668 für das Darmstädter Bild fest. Sollte man glauben, daß in dieser Spätzeit, wo die Radierung verschwindet, und nur Gemälde mit lebensgroßen oder überlebensgroßen Figuren vorkommen, eine solche Ausnahme kleinen Formates mit Figuren von $^1/_3$ Lebensgröße möglich sei? Auf die künstlichen Vermutungen, es habe zwei Stücke gleichen Gegenstandes gegeben, oder das erste sei 1668 übergangen und datiert worden, wollen wir uns nicht einlassen. Der Darmstädter „Katalog" von 1914, S. 138, ist unbedingt für 1658.

[2]) Hierbei sind einige Anlehnungen an das große Blatt Lukas' van Leyden (B 71, abgebildet in: „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister", herausgegeben von der Reichsdruckerei, I, Nr. 18), wie Lehrs hervorhob, unverkennbar. Das Merkwürdige ist aber, daß gerade so etwas jetzt Rembrandt die Anregung gab. A. de Gelder hat auf seinem Dresdener Bild des gleichen Gegenstandes die Motive der zwei Darstellungen Rembrandts verbunden.

137. Das Opfer Abrahams — Radierung

138. Christus und Barrabas dem Volke vorgestellt — Radierung



139. Christus und Barrabas — Späterer Zustand der Radierung

Rechts und Links ein Vorn und Hinten gewählt. In diesem Zustand gefiel aber das Blatt Rembrandt nicht. Wie die Figurengruppen und die Hauptlinien der Architektur zusammengingen, störte ihn etwas, nicht, daß die Gruppe von Jesus und Pilatus durch das Gewühl unterhalb nicht isoliert genug schien, sondern etwas anderes. Es waren zu viele Parallelhorizontale geworden. Die Linie der ziemlich gleich hohen Scheitel der untersten Gruppe (die Isokephalie) wurde samt der ganzen Gruppe radikal entfernt; ein paar kleine Korrekturen sollten weiter dazu dienen, die zu große Regelmäßigkeit der Linienführung vergessen zu machen; deshalb erhielt das Portal hinter Pilatus eine kreissegmentförmige Giebelverdachung; am rechten Teil des Gebäudes wurde das Fenster erhöht und dergleichen mehr [1]). Die nun freigewordene Stirnansicht des Altans erhielt als unteren Abschluß zwei Rundbogenöffnungen mit einer Barockmaske dazwischen, und wenn diese rhythmisch lebhafter bewegte Linie samt den tiefen Schatten der Nischen der Erscheinung des Blattes wohltut, so hatte diese Veränderung doch zugleich das unglückliche Ergebnis, daß durch die Entfernung der ganzen vom Rücken gesehenen Gruppe nun sämtliche auf dem Bild Beteiligten, von ein paar Profilfiguren abgesehen, wie von einer Bühne in den Zuschauerraum herausschen, was vorher durch die Kehrtstellung der Mittelgruppe vermieden war. Die Neigung zum Verregelmäßigen hatte dazu geführt, daß schließlich nach allen Änderungen der Aufbau der Komposition etwas Schrankartiges mit lauter Schubladen bekam. Das Motiv, Figurengruppen in einen architektonischen Rahmen hineinzukomponieren, trägt also an einer systematischen Einschachtelung Schuld, deren Wiederholung den Eindruck von Armut der Erfindung macht, ein bei Rembrandt einziger Fall. Ähnliche Versuche architektonischer Hilfe hat der Künstler in diesen Jahren mit einiger Zähigkeit verfolgt, eine Tatsache, deren Beobachtung wohl davor schützen kann, eine ganze Reihe von Zeichnungen, die sich in dieser Richtung bewegen, anzuzweifeln. In einzelnen Fällen, wo die Etagierung der Figuren besonders absichtlich und symmetrisch wirkt und fast an Poussinsche Regelmäßigkeit

[1]) Über das einzelne der Veränderungen v. Seidlitz, „Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts", S. 67 ff. Vgl. auch „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 58 und 153.

erinnert, wird man italienische Stiche und Zeichnungen, an denen Rembrandt mit einer gewissen Planmäßigkeit die Methodik der Linienkomposition studierte, sicher als Vorlage anzunehmen haben. Die Architektur bildet auf den Rembrandtschen Blättern dieser Gruppe einen festen Rahmen und ein Gerüst, oder ihre Linien sprechen im übrigen so entscheidend mit, daß sich im Zusammenwirken von Figur und Gebäudelinie die seltene und auffällige Tatsache einer Vorliebe für den rechten Winkel erkennen läßt[1]).

Aber auch, wo sich die Architektur nicht zum Wort meldet, ist das Erwachen des Sinnes für Regelmäßigkeit und ein gewisses Rezept der Gruppierung auffällig. Eine Figur oder Gruppe rechts, eine links, die Mitte offen für die weiter rückwärts Stehenden, besonders aber die treppenmäßige Anordnung der in verschiedener Höhe stehenden Gestalten oder ein Wechsel von Knienden und Stehenden, Sichbeugenden, eine halbkreisförmige Gruppenbildung, alle diese alten und ältesten Künste und Mittel werden mit selbstbewußtem Gleichmut und mit ausgesprochener Bequemlichkeit gutgeheißen und in Dienst genommen, als wolle Rembrandt sagen: ich kann alles gebrauchen; wie es von mir zusammengesetzt und gestaltet wird, läßt sich Prägemeister und Münzort doch außer allem Zweifel erkennen. Hierzu kommt dann, um das Bild des zunehmenden äußeren Schematismus zu vollenden, eine Neigung, die Verhältnisse der Figur zu normalisieren; man hat die Gestalten dieser Jahre wie aus dem Quadrat konstruiert befunden; jedenfalls ist der untersetzte, an Ostade und Teniers erinnernde Typus nicht zu verkennen; eine Regel ist aber nicht daraus geworden.

Das große Radierblatt der drei Kreuze (B 78 von 1653) gibt in der Entwicklung seiner verschiedenen Zustände ein endgültiges Beispiel des Kompositionsideals, das Rembrandt in dieser Zeit verfolgte. Das Thema gehört zu den schwierigsten unter den dramatisch bewegten Massenszenen, die der Kunst gestellt worden sind. Die Fülle der Gegensätze und Episoden — der Heiland zwischen den Schächern, Gläubige und Verfolger, die römische Soldateska, Berittene und Fußgänger, Gleichgültige und die Angehörigen

[1]) Beispiele in den veröffentlichten „Zeichnungen", erste Reihe, Nr. 97, 108, 100, 109, 193. Zweite Reihe, Nr. 37. Für das Folgende erste Reihe, Nr. 150. Zweite Reihe Nr. 6, 12, 13, 23.

140. Die drei Kreuze — Radierung. I. Zustand

141. Die drei Kreuze — Radierung 4. Zustand

mit ihrem Ausdruck der Liebe und Verzweiflung, Kriegsknechte, die die Kleider des Gerichteten auswürfeln, die Bekehrung des Hauptmanns — kann ebenso leicht abschrecken, wie sie alle Verwegenheiten des Könnens herausfordert. Gegenüber der mächtigen Leistung Tintorettos in der Scuola di San Rocco zu Venedig wird man die Zahl der Motive und Episoden bei Rembrandt von vornherein beschränkt finden. Sein altbewährtes Hauptmittel ist, daß er die Nacht von einem grellen Himmelslicht durchbrechen und von diesem Licht die Handlung in all ihren Teilen akzentuieren läßt. In diesem Zustand des Blattes hat Rembrandt zunächst kleinere Veränderungen angebracht, die wir nicht weiter berühren, endlich aber eine eingreifende Umgestaltung. Sei es, daß ihm der Gegensatz zwischen Nacht und Licht zu stark schien oder zu wenig die Worte der Schrift ausdrückte: es ward Finsternis über das ganze Land, sei es, daß ihm die Wirkung durch das Vielerlei der Episoden verzettelt schien, vielleicht aus all diesen Gründen gefiel es ihm, das Bild einheitlicher zu machen, einfacher und regelmäßiger. Die ganze Mittelbahn wurde verdunkelt, als wenn eine Regenwolke ihren Inhalt ausschüttete. Dann wurde der Kreis der Figuren enger zusammengezogen. Von Anfang an waren die Zwischenräume der drei Kreuze sorgfältig mit Figuren ausgefüllt gewesen; aber die Gruppe wirkte nicht recht geschlossen, weil die Pferde vor dem Kreuz des Schächers links nach außen hielten. Jetzt wurden sie in der Richtung nach einwärts umgedreht; der Schächer rechts wurde vom Schatten überstrichen und so der Kreis verengt; endlich die mehrfigurige Gruppe links, Christgläubige, die, von so vielem Jammer gebrochen, sich wegwenden und nach Hause gehen, ganz und gar entfernt. Die regelmäßige Linie des Grundrisses war nun gewonnen; in der Hauptsache konvergieren jetzt alle Figuren zum Kreuz Christi. Es ist nicht zu verkennen, daß sich diese ganze Art der Linienspekulation dem Geist der italienischen Kunst nähert, und es hat nichts Verwunderliches, daß in der Schlußredaktion für den Reiter mit dem dreistöckigen Turban die Benützung einer italienischen Medaille nachgewiesen worden ist [1]).

[1]) Wahrscheinlich geht auch das sich bäumende Pferd auf ein südliches Vorbild, die Dioskuren in Rom (damals Alexander und Bucefalus genannt) zurück, die in zahlreichen Stichen verbreitet waren.

Halten wir als Ergebnis fest, daß dieses Blatt ebenso wie das zuvor besprochene, Christus und Barabbas, durch Versuchen und Ändern schließlich verdorben worden ist, so könnte man darin ein Zeichen des Sinkens der epischen Kraft, der Kunst des Erzählens, finden, wenn nicht das Wort Sinken angesichts der unerschütterten Kraft Rembrandts eine falsche Vorstellung erweckte. Von seinen Frühwerken in der Klasse der vielfigurigen Kompositionen fanden wir die Kreuzabnahme nicht frei von Künstlichkeit; dagegen offenbart sich im „Ecce homo", im Tod Mariä neben dem Naturalismus in der Bildung der Einzelfigur und der Gruppe ein höchst mächtiges Vermögen, mit Hell und Dunkel ein stilisierendes Prinzip zu handhaben; auf diesem Weg geht Rembrandt in der sogenannten Nachtwache weiter. Das Aufnehmen von Elementen der Linienkomposition verschiebt dagegen die Lage wesentlich. Diese Art zeigt sich als etwas nicht beliebig Übertragbares; das Mittel und die Wirksamkeit ihres Ausdrucks steht in unlöslichem Zusammenhang mit der Stilisierung der Einzelfigur. Die Symmetrie im Aufbau und der rücksichtslose Naturalismus der Einzelbildung sind nicht zusammenzuspannen. (Hierfür gibt Rembrandt selbst einen Beweis in der Radierung B 110, einer Allegorie, auf der sich monumentaler Aufriß und die Natürlichkeit des Vogels und der beiden Genien übel genug vertragen.) Warum also, diese Frage drängt immer wieder, in den fünfziger Jahren ein Greifen nach den Krücken italienischer Rezepte, eine Annäherung an die Kunst, die Rembrandt innerlich fremd war und blieb?

Es gilt an dieser Stelle, das Maß des Tatsächlichen und gewisse allgemeine Gesichtspunkte festzustellen, ehe man ein Urteil in der besonderen Frage wagt.

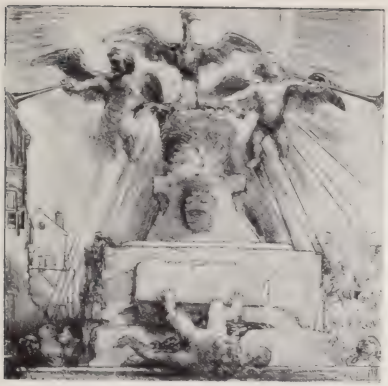
Auf das *Gesamtbild* der Kunst hin gesehen, boten die Niederlande seit dem zunehmenden sechzehnten Jahrhundert einen Provinzialfall des allgemeinen europäischen Kunstschicksals, indem die nordische Spätgotik vor der modischen italienischen Kunst zurückwich. Die *Architektur* stellte sich auf die Dogmatik des Serlio und Vitruv ein, und wenn es im Ornamentalen des Floristiles zu seltsamen Mischungen kam, so hat sich im sieb-

zehnten Jahrhundert der Klassizismus eines Hendrik de Keyser, van Campen, Vingboons und Post streitlos durchgesetzt, da deren Architektur sich im öffentlichen wie im Privatbau als Stil des reichgewordenen, holländischen Bourgeois und seines Bedürfnisses nach vornehm modischer Kunst empfahl. Diesem Geschmack des jungen Amsterdamer Patriziats ist es z. B. (als eine der stärksten Belastungen seines Schuldkontos) zuzuschreiben, wenn, in unerhörter Abweichung von aller monumentalen städtischen Überlieferung, der neue Rathausplatz in Amsterdam turmlos blieb und so bis auf heute des beherrschenden, mittelalterlichen Symbols der Stadtherrlichkeit in der Art der flämischen und holländischen Belfriede entbehrt. Der Turm des alten Amsterdamer Rathauses wurde abgebrochen; er war lange, ehe ein Feuer ihn zerstörte, zum Abbruch bestimmt, um dem turmlosen Campenschen Modepalast zu weichen, der inzwischen kraft innerer Logik zur Königsresidenz geworden ist. Auch der für den Dom in nächster Nachbarschaft mit verspäteter Einsicht geplante Turmbau der 1645 abgebrannten neuen Kirche kam nicht zur Vollendung. An den Entwürfen sieht man, daß Campen dabei auf seltsame gotische Anleihen angewiesen war, was begreiflich macht, wenn niemand zur Verwirklichung des Planes sich ein Herz faßte. Von der Plastik Hollands, die den Bedarf an Grabmälern zu decken hatte, gilt, so viel wir sehen, das gleiche wie von der Architektur. (Nur die Hausgiebelplastik ist ein kleiner Ableger der Malerei.) Die europäische Kunstphraseologie wird auch auf diesem Boden Herr. Nun geschah es aber, daß dieser Stilzwang, wenigstens auf dem Bereich der Baukunst, in drei kurzen Jahrzehnten zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gebrochen erscheint. Es ist durch einen Stil in der Art der sogenannten deutschen Renaissance mit reicher Entfaltung farbiger Materialwirkung geschehen, dessen Mittelpunkt die Haarlemer Bauten des Lieven de Key bilden. Die holländischen Gelehrten befinden, daß dieser sogenannte nationalholländische Stil aus Deutschland gekommen sei. Genug, diese Regung des Widerstandes gegen Italien und gegen Bourgeoisgeschmack blieb innerhalb der Architektur eine Episode, und es sollte nur ein einziges Stück Kunstland bleiben, das sich aus der ständisch beschränkten Modekunst heraushob, und das die Nachwelt immer mehr als höchste Ehre Hollands und als den Grundpfeiler seines kulturell-

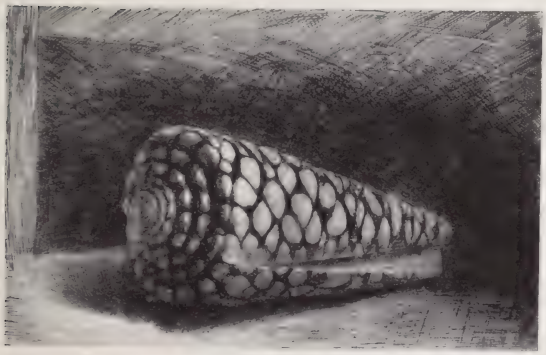
moraliſchen Anſehens in der Welt anerkannt hat, die holländiſche Malerei des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Auch dieſe Malerei iſt nur eine Epiſode von fünfzig Jahren. Aber was mögen Zahlen und Statiſtik gegen eine Leiſtung beweiſen, die in den zeitlichen Grenzen zwiſchen den Haarlemer und Utrechter Akademiſten und dem erneuten reaktionären Anlauf des Wahlpariſers Laireſſe ganz Europa in die Schranken fordern durfte, und die fraglos, wenn es zur letzten Entſcheidung kommen wird, zukunftsmächtig durch ihre Volkstümlichkeit und die Sicherheit ihres Genius, Sieger bleiben wird! In dieſen knapp fünfzig Jahren hat Europa die Neugeburt einer Kunſt erfahren, neben der ſelbſt das Genie eines Rubens epigonenhaft erſcheint. Hier zuerſt geſchieht auf der ganzen Linie — ſoll man ſagen: der Fortſchritt vom Epos zum modernen Roman, das Aufgeben einer ſtiliſierend ſteigernden Ferndkunſt zugunſten einer die Wirklichkeit künſtleriſch geſtaltenden Nahkunſt. Das ſogenannte Genre, längſt durch die Parabelilluſtration des Neuen Teſtamentes den Boden des religiöſen Kunſtſtiles unterhöhlend, wird frei und weltlich, ja, es vermag Grundlage eines ganz neuen religiöſen Ausdrucks zu werden. In dem Augenblick, da Rembrandt ſeine Meermuſchel radierte, iſt der Grenzſtein der neuen Welt und Kunſt unverrückbar geſetzt. Wer die andächtig fromme Gewiſſenhaftigkeit und den heiligen Formgeſtaltungsdrang, mit dem dieſes arme, von dem ungeheueren Meer als ein gleichgültiges Nichts an den Strand geworfene Gebilde zum Kunſtleben umgeſchaffen worden iſt, empfindet, muß ſagen, daß kein Mönchkünſtler die bibliſchen Geſchichten mit ſo viel Inbrunſt und Geduld auf Goldgrund gepinſelt hat, um gottesdienſtliche Bücher zu ſchmücken, wie Rembrandt dieſe Muſchel auf eine kleine Kupferplatte radiert hat. Aus dem Emailglanz ihrer Oberfläche, aus dem Wechſel ihrer hellen Felder und dunklen Rahmenlinien, aus der im Helldunkel ſich wölbenden Geſamtform, aus dem Gefühl des Geheimniſſes ihrer Öffnungsſpalte, die in das Ohr das Rauſchen des Weltmeeres überträgt, klingt Lebenswille und Schönheit eines neuen Kunſterdteils. Das Amerika der neuen Kunſt war Holland, Rembrandt ihr Kolumbus.

Die Welt begreift langſam, daß zu den neuen Stoffen neue Darſtellungs-



142. Allegorie — Radierung



143. Die Muschel — Radierung

144. Die Anatomie des Dr. Deymann. Zeichnung Amsterdam, Sammlung Six

mittel kamen, daß die „gemeine“ Wirklichkeit durch Phantasie und Tiefblick ungemein wurde: es war zu viel auf einmal. Die Literaten besannen sich und da sie „gebildet“ waren, so wußten sie, daß auch in der Antike der Realismus in irgendeiner Lokalschule ausgeschlagen habe. So fiel ihnen Pyreikus und der Name der Rypparographen ein, der Kotmaler, die fern von olympischen Höhen ihre Modelle aus Kehrichtwinkeln holten. War nicht ein Peter Aertsen, der im sechzehnten Jahrhundert Bauernmädchen und Fische und Gemüseköpfe malte, ein solcher Pyreikus, „h u m i l i a secutus“? (So schon Adrian Junius). Solch eine widerkünstlerische Richtung auf das Niedere und Gewöhnliche, solch eine Verirrung schien wiederzukehren; die klassizistischen Literaten, auch die Poeten von Ansehen und Verbindungen gaben diesen Ton an. Vondel ließ mit den Trompetentönen seiner rauschenden Verse hören, die Poesie und die Kunst habe es mit den „großen Stoffen“ zu tun; er war der Zeitgenosse von Hals und Rembrandt und so vieler Maler des Alltagsgenre, und mußte wissen, daß es ihre Kunst war, die er als unmöglich erklärte und die er in den Bann tat. Aber wenn Rembrandt nicht Holland war, auch Vondel war nicht Holland. Für Rembrandts Kunst war der Weg klar: er konnte, freier als die Architekten und Bildhauer, auch ohne den Bourgeois-Patrizier leben; er wählte in dem zeitlichen Holland und in Amsterdam die Einsamkeit, die ihn nun für das Urteil der Nachwelt wie ein Lichtschein umgibt; er steht da wie ein Baumriese im Wald, um den in weitem Umkreis das Erdreich freibleibt. In ihm lebt nicht das „deftig“ gewordene, satte Holland seiner Lebzeit, sondern der Genius jenes Holland, das in achtzigjährigem Kampf der Vormacht Europas Trotz geboten hatte, um frei zu werden. Auch als sich nach 1648 die Fronten verschoben, als Frankreich und England Holland feind wurden, blieb dieser Stolz, doppelt schön in einem kleinen Land. Als Held holländischer Unabhängigkeit, der politischen wie der kulturellen, steht neben den Oraniern, neben Michel de Ruyter: Rembrandt.

Dieser Rembrandt also soll ein Klassizist sein. Er sei es nicht von Anfang an gewesen — das behaupten sogar die Tempelwächter nicht, die, Enkel des Humanismus und des Neuhumanismus, das Wehe und den Fluch dieses Enkeltums nicht nur nicht spüren, sondern sich für Erstgeborene hal-

ten. Rembrandt sei als Kind des Barocks aufgewachsen; dann habe er die Zeitlichkeit überwunden und sei um 1650, dem Einfachen und Klassischen sich zuwendend, zum v o r barocken Weltstil, zur Renaissance zurückgelangt, und diesem Rembrandt der Hochrenaissance und ihrem Vollender gebühre der Ruhmesplatz in der Weltgeschichte der Kunst! Aus einer wilden, gärenden Jugend sei er in entscheidender Krise wie der italienische Goethe oder — um näherliegende zu nennen, wie Anselm Feuerbach oder Max Klinger — im Klassizismus zu Ruhe und Reife gelangt. Es fehlt nur, daß man ein Rubens-Rembrandt-Denkmal setze! Am Sockel Raphael und die Antike. Wer hat nun recht, die so meinen, oder ein Burger-Thoré, von dem wir eingangs erzählten: für die Geschichte der Kunst seien ihm die zwei abgekehrten R zum Symbol geworden: Raphael, Kunst des Vergangenen, Rembrandt, Kunst der Zukunft?

Fragen wie die über Rembrandts Verhältnis zu Barock und Renaissance werden im übernächsten Abschnitt zur Sprache kommen. Hier ist die Auseinandersetzung begrenzter. Die Antikisten und Klassizisten haben ihre Methode gewechselt. Früher befehdeten sie Rembrandt als den Erzketzer, den Verleugner des guten Geschmacks, den Schmierer. Inzwischen ist Rembrandt im Ansehen der Welt zu groß geworden, als daß nicht solche Angriffe schädigend auf ihre Urheber zurückfielen. Und so entsteht die neue Methode. Dieses große Licht sei bisher verkannt worden, von Freunden und Gegnern mißverstanden; zwar sei der junge Rembrandt wild und geschmacklos gewesen; der wahre Rembrandt sei aber der, der sich freiwillig vor den Triumphwagen von Antike und Renaissance gespannt habe. Als der wahre Bundesgenosse Jakobs van Campen, des Architekten des Amsterdamer Rathauses, habe er nichts gesucht als das Einfache, er sei zum italienischen Figurenstil zurückgekehrt und habe die Weiträumigkeit seiner ersten Empfindenswelt verleugnet. Im Halbfigurenbild, im friesartigen Breitformat habe er sich den Italienern angenähert usw. Kleinigkeiten sind es nicht, um die sich dieser Streit bewegt. Sie wollen nichts anderes beweisen, als daß sich der große Bahnbrecher moderner Kunst, auf der Höhe seiner Kunst angelangt, wie der kirchliche Ausdruck lautet, den alten Mächten laudabiliter subjiciert, daß Rembrandt Rembrandt verleugnet habe, um

das narrende Phantom so vieler deutscher Ideologen, die Synthese des Nordens mit dem Süden, zu verwirklichen.

Es ist wahr, Rembrandt wird mit den Jahren einfacher. Sein Christus mit der Magdalene am Ostermorgen (Braunschweig, Abb. Nr. 131) stehen nun, die weiße Figur des Heilands, die schwarze der in die Knie sinkenden, (man kann nicht einfacher) einander gegenüber. Aber dahinter tieft sich ein gründunkelnder Grund, dessen nächtliche Mystik etwas von den Schauern von Passion und Grabesnacht ahnen läßt. Es kommt nicht auf glatte Oberflächen an, sondern auf die Tiefen darunter. Will man nicht mit Wörtern spielen, wo es Sachen gilt, so kann man im Ernst die Hamleteinfachheit Rembrandts nicht mit der Einfachheit Homers oder Raphaels vergleichen. Rembrandt hält seine Figuren bald von engeren, bald von weiteren Rahmen umschlossen. Für das Bildnis war es gegeben, nahe an der Figur abzuschneiden. Für die Historie zog er (nicht immer) eine weite Raumresonanz vor. Die Hauptsache war, daß es ihm gelang, in das Atmen der Figur das Raumleben — man sagt heute gern das Kosmische — aufzunehmen. In dieser Verwandlung und seelischen Ausweitung des Figürlichen war das „Kosmische" dann enthalten. Hätte Rembrandt das nicht gekonnt, so wäre es ein totgeborener Versuch gewesen, das Civilisbild mit seiner von Haus aus geplanten großen räumlichen Umspülung durch Abschneiden in ein „Figurenbild" umzuformen. Nicht auf die soundsoviel Meter Dunkelfolie kam es schließlich an, sondern auf das Maß der Aneignungsfähigkeit des räumlichen Allebens, das Rembrandt seinen Figuren verlieh. Kein Klassiker hat etwas derart vermocht. Er hat es nicht vermocht, weil ihm jeder Antrieb und jeder Sinn fehlt, Figürliches anders denn als geformten Ausschnitt oder typisierende Abstraktion zu begreifen. Hiervon wird weiter zu sprechen sein. Wenn schließlich Rembrandt die Halbfigurenhistorie der Venezianer und des Caravaggiokreises gefiel, wenn er sich Zeichnungen von Manfredi und der sonst ihm äußerlich wahlverwandten ansah oder sie benützte, so war das der Geschmack am italienischen Naturalismus: aus dem italienischen Klassizismus des siebzehnten Jahrhunderts, von Reni und Poussin, hat er nicht gelernt und nichts übernommen, und von dem des sechzehnten Jahrhunderts in den Grenzen, die wir eben anzugeben im Begriff stehen. Mit solch unterge-

ordneten Indizien aus dem formalen Bereich der Bildgestaltung wäre indessen, auch wenn sie stimmten, was sie nicht immer tun, der entscheidende Beweis nicht zu führen. Es bleiben immer die abgrundtiefen Unterschiede, vor allen die Grundauffassung der menschlichen Figur. Dem italienisch antiken Proportionsschema hat sich selbst ein Tintoretto nicht entziehen können. Die ganze französische Renaissance hat von Goujon bis Boucher und David diesen Kanon übernommen: nur Rembrandts Figur ist aus einer ganz anderen Vorstellung und aus anderem Keim erwachsen. Somit bleibt der Vorwurf gegen die vermeintlichen Entdecker des Klassizisten Rembrandt, daß sie die Wertakzente verschieben. Das Wesentliche an Rembrandt erreicht ihr Urteil überhaupt nicht. Und hier hört die Verhandlung auf. Alle geschichtliche Wissenschaft, auch wenn sie sich von Wertungen zurückhalten zu können meint, enthält eben in der Auswahl des geschichtlich Wesentlichen und Unwesentlichen eine vorwissenschaftliche Kategorie oder einen „meta" wissenschaftlichen Einschlag, der aus kulturphilosophischer Intuition geboren sein mag, und für den es Blinde und Sehende gibt. An diesem Prellstein hört Wissenschaft auf [1]).

Es bleibt sonach zu verstehen, wie Rembrandts alte und neue Beziehungen zur italienischen Kunst zu bewerten sind. Wer die ungeheuere Schwerkraft seiner erdhaften Gebundenheit und zugleich den Zug dieses Erdverhafteten nach Licht und Geist kennt, kann nicht erwarten, daß er

[1]) Es ist eine nicht zu verwerfende Übung katholischer Literatur, Autoritäten einzuvernehmen. Wir haben zu Anfang Goethes Lebenserfahrung über Rembrandts Ursprünglichkeit sprechen lassen; es mögen nach der Weise „teste David cum Sibylla" einige, wir glauben, sehr unbefangene Zeugen folgen. Bode, „Rembrandt und seine Zeitgenossen", S. 16: „Er ist der modernste aller neueren Künstler geworden, indem er die Schönheit des Geistes an die Stelle der antiken Formenschönheit gesetzt hat." Ein Engländer, Roger Fry: „Typical of the great Teutonic artists — no Latin could be at once so tasteless and so sublime." Es folgt die Zusammenstellung von Rembrandt und Shakespeare. Dies ist 1917 im „Burlington Magazine" zu lesen. Herman Grimm („Michelangelo", II, 446): „Rembrandts Kunst schafft nicht im antiken oder italienischen Sinne; aber sie enthält, was für germanische Anschauung die Kunst besitzen muß: nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Wirklichkeit; was Shakespeare besitzt und die Dichter, die wir zu unseren besten zählen" (1863 geschrieben). Die letzten Worte haben wir schon zuvor S. 400 angeführt.

sich von seinen Wurzeln losreiße und eine Welt von ganz artfremden Voraussetzungen zu der seinigen machte.

Je älter Rembrandt wurde, desto tiefer sah er durch das äußere Sichbewegen und Wechseln der Dinge in die seelischen Kräfte des Inneren hinein; allmählich sah sein unheimlicher Tiefblick an der Außenseite des Geschehens vorbei nach der Welt, die ihn allein interessierte. In der Technik hängt damit das oft befremdlich Skizzenhafte und Ungleiche, welches andeutend das Vorhandensein der Gegenstände mehr suggeriert als glaubhaft macht, zusammen. Es ist, als ob er sich nicht schnell genug zur Sache, zu dem, was er vor allem ausdrücken will, gelangen könne. In dieser zunehmenden Gleichgültigkeit gegen das, was in seinen Augen nur noch dekorativ ist, gegen umständliche Zubehörs und alle Dehors, greift er nach den bequemen und als wirksam erprobten Mitteln der alten Überlieferung. Nicht weil er sie schätzt, sondern weil er sie geringschätzt, weil er sie vor dem Einen, was seine Seele füllt, und was er auszudrücken trachtet, als Adiaphora ansieht, nimmt er sie in seinen Dienst. Vielleicht käme man seinem Sinn nahe, wenn man sagte: Je weiter sich seine Kunst von der Schilderung der körperlichen Welt zurückzieht, und seine Kraft sich davon zurückhält, je mehr er sich von Inhalt und Aufgabe der italienischen Kunst entfernt, um so gelassener und ästhetischer wird sein Verhalten zu dieser Kunst, die mit dem Grundtrieb und Willen der seinen nichts mehr zu tun hat. Es tritt nun fast das Umgekehrte ein, wie in Rembrandts Anfängen. Je deutlicher und entschiedener er innerlich in Gegensatz tritt zur italienischen Kunst, um so toleranter wird er gegen ihre äußerlichen Rezepte. Wir beobachteten zuvor, wie er Leonardos Abendmahl korrigierte, indem er dessen Gruppenverband zugunsten einer natürlicheren und bewegteren Figurenhäufung auflöste. Hier bilden wir nun den Zeichnungsentwurf zu einem Anatomiebild von 1650 ab und bemerken, daß Rembrandt damit fast den entgegengesetzten Pol des Komponierens erreicht hat. In der Mitte vor einem Pfeiler steht der Arzt, der die Sektion vornimmt, zu Häupten des Kadavers; man kann die Mittelachse gar nicht stärker herausheben; in Nischen zur Seite sind fast schematisch Gruppen von vier und drei Personen gebildet. Dazu weiter vorn der assistierende Arzt. Zur Betonung der architektonischen Strenge der Anord-

nung ist das Ganze von einem Rahmen umschlossen, den ein flacher Giebel krönt. Fast in allen späteren Zeichnungen springt die Regelmäßigkeit des Entwurfs in die Augen. Bei Architekturen werden Verkürzungen vermieden, die Stirnstellung vorgezogen. Es scheint, als gehe Rembrandt jeder umständlichen und künstlichen Erfindung aus dem Weg. Zumal die Etagierung von Gruppen und Figuren und das Erzielen verschiedenen Niveaus wird so gleichgültig und ohne viel Besinnen gehandhabt, als wäre man in der Werkstatt, wo man ohne Publikum probiert. Mit einem Podium, einem Schemel, einer Bank, wird alles gemacht. Je eingehender man gewisse Radierblätter, die man hundertmal betrachtet hat, von neuem analysiert, um so verwunderter wird man über die herrische Willkür staunen, mit der sich Rembrandt die Fußbodenniveauverhältnisse zurechtschiebt. Stufen, Bänke, Piedestale, Brüstungen scheinen wie beliebig verwendbare Typen aus einem Setzerkasten genommen. Man muß einmal ein so prachtvolles Blatt, wie die Predigt Christi (vgl. Abb. Nr. 103) daraufhin betrachten und sich vorstellen, wie lebensgefährlich ein Hofraum wie der hier dargestellte für das Passieren in Wirklichkeit sein würde.

Es ist nicht anders: Rembrandt ist gegen alles Kompositionelle gleichgültiger geworden; er greift nach dem ersten besten, und es dient ihm. Er besinnt sich nicht darüber. Alles dies ist ihm Handgriff und Äußerlichkeit, und er nimmt es, ob es aus Italien oder anderswoher kommt. Dies ist auch der tiefste Grund, weshalb er nach der Nachtwache, die innerhalb der Schützenstücke eine Revolution bedeutete, in dem Regentenstück der Tuchmacher gelassen zur holländischen Überlieferung zurückkehrte. Rembrandt brauchte seine Erfindung nicht anstrengen. Auch ohne das war jedes Werk von ihm der echteste Rembrandt. So wird in seinem Alter die Komposition immer einfacher, gleichgültiger, nebensächlicher; die Figuren werden immer einspänniger, statuarischer, stiller. Aber sie haben unendlich viel zu sagen, auch wenn sie schweigen.

Indem Rembrandt in seinen Mitteln weniger wählerisch wird, bezeugt er, daß er überhaupt das selbstherrliche Gebaren seiner Ausdrucksmittel gebändigt hat und sie freier handhabt. Die dämonische Energie, der Fanatismus von Licht und Farbe, die in seinen Jugendwerken walten und

uns wie Naturphänomene erschüttern, sind als Kraft nicht schwächer geworden, und in dem letzten Jahrzehnt seiner Kunst werden wir die alten Elementarkräfte sich rühren sehen, aber die Weisheit ist stärker geworden; der „homo sapiens“ ist über das Maltier Herr geworden. Was Rembrandt so schwer fiel, sich abzugewinnen: mit den Mitteln haushalten, nicht alles auf eine Karte setzen, hat er mit der Zeit doch erworben, und zwar, ohne daß Kunst und Maßhalten Zeichen und Folge irgendwelchen Kraftrückgangs, irgendwelcher Schwäche wäre. Was in diesem Zusammenhang von Behandlung der Ausdrucksmittel in der späteren Zeit zu sagen ist, und was insbesondere, nachdem wir das Linienelement betrachtet haben, an Licht und Farbe als Mittel der Komposition zu beobachten ist, läßt sich füglich als das Akzentgesetz der Spätzeit bezeichnen.

Erinnern wir uns an dieser Stelle nochmals, wie in der Nachtwache der Leutnant Ruytenburch sein erstaunliches Relief und die Überkraft seiner Wirkung dadurch erhielt, daß alle Akzente, höchstes Licht, wärmster Farbenton, der beste Platz vorn an der Rampe, auf ihn vereinigt wurden, so kann man die Veränderung im Gebrauch der Mittel in der späteren Zeit dahin bezeichnen, daß diese Akzente nicht mehr gesammelt, sondern über verschiedene Stellen der Bildfläche verteilt werden. Als Hauptsache erscheint hierbei, daß diejenigen Teile, die gegenständlich den geistigen Hauptakzent enthalten, also bei einem Bildnis das Gesicht oder bei einer Handlung die Hauptbeteiligten, nicht auch die stärksten Licht- und Farbenakzente an sich ziehen. An Stelle der Kumulierung der geistigen und technischen Akzente tritt Trennung und Gewichtsverteilung.

Auch wer nur eine sehr geringe Kenntnis von Rembrandt hat, in dessen Vorstellung lebt als typische Form seiner Werke eine dunkle Fläche, aus der ein Kopf oder eine Szene von einem hellen Licht herausgehoben wird. Neben diese Form treten aber doch andere Gestaltungen, und vielleicht sind die Landschaftsstudien hierauf von entscheidendem Einfluß gewesen. Bei diesen ist umgekehrt wie in jenem typischen Fall der helle Himmelshintergrund die Regel, und das mag Rembrandt dazu geführt

haben, auch in nichtlandschaftlichen Gegenständen die Wirkung einer hellen Folie zu versuchen. In der späteren Zeit sind Inszenierungen dieser Art immer häufiger, wofür als Beispiele die früher besprochene Radierung der Bettlerfamilie (Abbildung Nr. 108) und vor allem die großen weißgelassenen Flächen auf der Predigt Christi und dem Blatt Christus und Barabbas (Abbildungen Nr. 103 und 138) dienen mögen. Auf dem ersten Blatt ist die ganze rechte Hälfte des Bildes weiß gelassen; auf dem zweiten steht Christus auf einer hohen, völlig schattenlosen Treppenstufe, und ebenso wirkt die Stirnseite des Altans, von dem herab Pilatus der Menge die Verurteilten zeigt, auf dem dritten Blatt. Auf landschaftlichen Ansichten begegnet es sodann, daß nicht nur der Himmel, sondern auch wohl der ganze Vorgrund hell bleibt, und so die Darstellung von einem breiten Lichtrahmen umgeben wird; besonders sind auch helle Wasserflächen im Vordergrund, in denen der Himmel sich spiegelt, in diesem Sinne wirksam [1]), so daß in allen diesen Fällen das höchste Licht nicht auf den Gegenstand der Darstellung gesammelt, sondern irgendwie neben ihm und am Rand erscheint. An den Bildnissen wird man bemerken, daß zwar ein Hauptlicht auf dem Gesicht immer wieder vorkommt — wer eine Grammatik von Rembrandts Kunst schreiben möchte, mag oft in Zweifel geraten, was Regel und was Ausnahme ist — daß daneben mit Vorliebe und von der Frühzeit des Künstlers an die Wirkung starker, von der Hutkrempe verursachter Schatten über die obere Gesichtshälfte versucht wird; meist wird aber späterhin irgendein Kostümteil in der Nähe des Gesichtes, die Mütze auf dem Kopf oder der Kragen oder ein Ärmel mit stärkerem Licht und reicherer Farbe ausgestattet. Ein weißes Halstuch pflegt das Hauptlicht zu fangen; auf den späten Selbstbildnissen kehrt fast regelmäßig die das kahl gewordene Haupt deckende Mütze wieder, die unmittelbar über der Stirn einen grellweißen, zitronengelben oder roten Streifen, immer in starker Belichtung, zeigt. Der dichtende Homer von Dr. Bredius (Haag) hat auf seinem zitronengelben Mantel Farben- und Lichtakzent vereinigt; der Aschaffenburger Christus hat einen leuchtenden weißen Mantel. Ein starker Lichtkontrast an beliebiger Stelle dient gern

[1]) „Radierungen", B, 222, 223. „Zeichnungen", erste Reihe, Nr. 42, 86, 60.

dazu, Halbtöne und Modellierung an den geistigen Hauptstellen ausdrucksvoller zur Wirkung zu bringen. Dies ist der einfache Grund, weshalb die Radierblätter B 282 und 283 an dem Schreibmeister Coppenol Hände und Schreibpapier weiß zeigen oder ihn auf dem einen Blatt ein stärkst beleuchtetes Papier in den Händen halten lassen (Abbildung Nr. 150). Bei all diesem Verfahren ist der Gedanke des Künstlers durchsichtig. Das Antlitz mit seinem seelischen Ausdruck ist geistig Mittelpunkt genug, um keiner weiteren Verstärkung zu bedürfen; vielmehr wird gegen diesen natürlichen Schwerpunkt eine dekorative Gegenwirkung angestrebt. Hieraus entsteht statt praller, zusammenstoßartiger Konzentration der Mittel ein rhythmisch gegliederter Vortrag, und zweifellos beruht darauf die ruhigere, weniger aggressive und absichtliche Erscheinung so vieler Spätwerke.

Das Beste von den Errungenschaften der Spätzeit, Verteilung der Akzente, Wendung zum Einfachen und deshalb Gewährenlassen überlieferter Formen, findet sich auf einem Werk vom Anfang der sechziger Jahre mit der ganzen Summe von Fähigkeiten vereinigt, die aus einer unerschöpflichen Begabung und unermüdlicher Kunstarbeit zusammengewachsen sind, mit der Macht der illusionistischen Vergegenwärtigung und psychologischem Tiefblick. Dieses Werk ist das Regentenstück der Tuchmacher, der „Staalmeesters", wie man es in Holland nennt. „In diesem Gemälde hat die Malerei überhaupt ihr letztes Wort gesprochen (nicht etwa nur Rembrandt oder die holländische Schule). Das Interesse, ja die Rührung, die uns dieses Werk einflößt, ist ein Wunder zu nennen; denn der Gegenstand ist nichts weiter als fünf Beamte, die ihrer Gesellschaft Rechnung ablegen" (Blanc).

Man kann die Vorstandsherren[1]) der Tuchmacher die Krone aller holländischen Regentenstücke nennen, während wir von der sogenannten Nacht-

[1]) Die Bezeichnung: Vorstand ist, wie ich hier ausdrücklich bemerken will, nicht ganz korrekt. In der Organisation der Tuchindustrie stehen, wie Bontemantel, I, 257 f. II, 174 f. zeigt, die Superintendenten der Tuchhalle („laekenhal"), erst fünf, dann sechs an Zahl, und die fünf „Waerdijns" oder „Staelmeesters" zusammen an oberster Stelle.

wache nicht zu behaupten wagten, daß sie das beste aller holländischen Schützenstücke sei. Die Nachtwache verhält sich zu den anderen Schützenstücken, wie sich Rembrandt zu deren Meistern verhält; aber als Lösung einer bestimmten, oft formulierten Aufgabe gereicht es ihr nicht zum Vorteil, daß sie mit der Originalität ihrer Erfindung und Anordnung die alte, wohlbegründete Gewohnheit durchbricht. Bei dem späteren Auftrag läßt Rembrandt unbedenklich die gewohnte Übung gelten, nicht als wäre er, durch die etwaigen üblen Erfahrungen des früheren Falles gewitzigt, so klug geworden, jetzt auf die Wünsche der Auftraggeber zu hören und ihre Zufriedenheit zur obersten Richtschnur zu nehmen. Das Schicksal des gleichzeitigen Civilisbildes zeigt, daß er in seinem Trotz der Alte geblieben war. In dieser Art klug ist Rembrandt nie geworden, daß er seine Kunst nach äußeren Rücksichten gelenkt, ihren Mantel nach dem Wind gehängt hätte. Aber seine Kunst war eine andere geworden; das Gewalttätige und Exzentrische der Nachtwache lag hinter ihm. Und so beließ er es bei dem herkömmlichen Gruppenbildnis, welches fünf Herren mit einem Diener um den Tisch herum anordnet. Freilich, eine Nebeneinanderreihung von Porträtköpfen war er nicht gewillt zu geben. Hatte er in der Nachtwache einheitliche Bildwirkung gesucht, rücksichtslos und zu ausschließlich auf das eine Ziel losgehend, aber doch mit dem Erfolg, daß man zu jener Zeit schon die Ruhe des richtigen Urteils fand, neben der malerischen Kraft dieses Werkes sähen die anderen Schützenstücke wie Spielkartenblätter aus (1678, Hoogstraten, S. 176), so hat er diesmal mit gelinderen Mitteln, mit leisen Verschiebungen und Spannungen des Ausdrucks aus dem Personenverzeichnis und dem Nebeneinander ein kleines Drama geschaffen. Die Aufgabe (fünf Bildnisse gegen mehr als das Dreifache) war freilich leichter, und so soll man den Gegensatz in Rembrandts Verfahren damals und jetzt nicht übertreiben. Er blieb sich

---

Das Kollegium der fünf Wardeine reicht in die frühburgundische Zeit zurück und ist 1411 begründet worden, als in der damaligen Kleinstadt Amsterdam Tuchmacher und Fischer ansehnlicher waren als Kaufleute und Handel. Ihr Kontor hatten sie im Rathaus über der Wechselbank, bis es 1626 in den neuen Stahlhof gegenüber dem Kloveniersdoelen verlegt wurde. So kamen die zwei großen Stücke, Nachtwache und Wardeine, in enge Nachbarschaft. Der Name Stahlhof ist aus den alten Einrichtungen der deutschen Hanse übernommen. Hier wurden die Tuche geprüft.

145. Die Wardeine der Tuchmacher

Amsterdam

darin treu, daß er aus der Porträtgruppe eine Art Historie machte, daß er die Einheit damit fand, einen Gedanken sich in sechs Köpfen brechen zu lassen. Vor dem „Anekdotischen" und Zugespitzten, das somit in das Bild kommen mochte, hatte er keine Angst. Diesen Charakter der Darstellung richtig erfaßt zu haben, ist ein Verdienst Burger-Thorés, und da seine Beschreibung („Musées de la Hollande", I, 25 ff.) sehr treffend ist, empfiehlt es sich als das Einfachste, sie in der Hauptsache zu wiederholen.

Von den fünf Herren des Vorstandes sitzen drei hinter einem Tisch, der einen Teil des Vordergrundes einnimmt und jene drei Figuren in Brusthöhe abschneidet. Dieser Tisch mit seiner dicken, roten, orientalischen Teppichdecke drängt fast aus dem Rahmen hervor. Von den drei Figuren ist die äußerste rechts etwas schräg gesetzt und hält mit der Linken ein Säckchen [1]), das auf der Tischplatte ruht; in diesem Säckchen sind wohl die Stempel (die Kommission dieser Herren war, den Tüchern ein Ursprungszeugnis in Gestalt einer Metallplombe auszustellen, wonach der Ort, wo diese Kontrolle besorgt wurde, Stahlhof und die Herren Stahlmeister hießen). Vor den zwei nächsten Figuren liegt ein geöffnetes Buch; der eine will ein Blatt des Buches umschlagen; der andere hat seine Hand, die innere Fläche nach oben, auf dem Buch liegen und setzt einer Versammlung, die man nicht sieht, etwas auseinander. Diese drei sehen mit verschiedenem Ausdruck aus dem Bild heraus in die Versammlung ihrer Genossen, die außerhalb des Rahmens eben da, wo der Beschauer steht, zu denken sind; daher diese Obmänner den Eindruck machen, als sprächen sie mit einem und warteten auf Antwort. Die Debatte scheint wichtig und ziemlich lebhaft zu sein; denn der mit der Hand am Säckchen wird schon ungeduldig und zieht die Augenbrauen etwas zusammen, als wolle er gleich aufstehen und weggehen. Der andere aber, der das Wort hat, ist seiner Sache und seiner Gründe sehr sicher, und der neben ihm macht ein Gesicht, als wolle er sagen: Was läßt sich nun darauf erwidern? Nichts. Die Antwort müßt Ihr wohl schuldig bleiben. Diese drei Herren sind ungefähr in demselben Alter, um vierzig herum, und sind einerlei gekleidet: Rock und Mäntelchen

[1]) Das und das Folgende ist ein Irrtum. Es sind die Stulphandschuhe mit Goldborten und roten Reflexen, die der Herr etwas nervös anfaßt.

in Schwarz, großer weißer Umlegkragen darüber, breitkrempiger weicher Hut und Perücken mit lang herabfallenden Locken (denn so hat sich seit der Nachtwache die Mode verändert. Hier hat Burger einen Exkurs über Kragen-, Haar- und Barttrachten, den wir beiseite lassen). Der vierte der Obmänner, ein alter Herr, sitzt links in einem Sessel, auf dessen Lehne die rechte Hand ruht. Man sieht ihn fast von hinten; sein Gesicht ist aber gegen die unsichtbare Versammlung, in der sich die Debatte entsponnen hat, herausgedreht. In dieser Wendung verrät sich ein Zug der Überlegenheit, des von oben her Sehens; in seinem Alter — er mag seine siebzig Jahre zählen — erträgt man keinen Widerspruch. In Kragenform, Haar und Bart unterscheidet er sich von den Jüngeren; er hat sein natürliches silberweißes Haar und trägt nicht die aus Frankreich importierte Perücke; ein helles Licht fällt von links auf diesen alten Charakterkopf und bringt jeden Zug heraus. Der fünfte, fünfundzwanzig bis dreißig Jahre alt, könnte der Sohn des Alten sein; denn er gleicht ihm ein wenig; auch er ohne Perücke mit natürlichem Haar, auch er mit spitzgeschnittenem Bart, indes die drei rechts nur Schnurrbärtchen tragen. Dieser junge Mann ist ungeduldig geworden und ist halb vom Stuhl aufgestanden; sein Blick streift suchend über die hinzuzudenkende Versammlung. (Hier erklärt Blanc richtig, diese Figur habe sich erhoben, um den Interpellanten besser zu sehen, und der Blick drücke Verachtung gegen die Interpellation aus.) Auch diese beiden sind schwarz gekleidet und tragen wie die anderen den üblichen großen Hut. Hinter diesen fünfen, die von einem Bildrand bis zum anderen fast auf dem nämlichen Plan angeordnet sind, steht etwas zurück eine sechste Figur, der Diener („Knecht" in den amtlichen Akten genannt), und sieht, mit einem feinen und spöttisch blickenden Gesicht lächelnd, ebenfalls aus dem Bild heraus. Er ist im bloßen Kopf und hat lange, auf die Schultern fallende Haare. Den Hintergrund bildet eine Holztäfelung, auf der ganz rechts über dem Mann mit dem Säckchen ein Bild hängt, eine Landschaft mit einem Turm. (Es scheint uns ein brennender Turm zu sein; ein Mann mit einer Fackel ist sichtbar und noch eine weitere Figur; das Bild ist als Kaminstück zu denken. Denn darunter ist wohl ein Kamin, dessen Seitenpfosten Karyatiden sind; eine bläuliche Stoffdecke hängt herab.) Über

der Landschaft und dem Simsabschluß des Getäfels steht die Signatur: Rembrandt f. 1661.

Hier zunächst eine Zwischenbemerkung. Bei einer Restauration des Bildes im Jahre 1892 ist eine früher nie bemerkte zweite Bezeichnung zum Vorschein gekommen. Sie befindet sich in sehr großer Schrift vorn auf dem Tischteppich, ist seltsamerweise nicht mit Pinselzügen, sondern in lauter nebeneinandergesetzten Kleckſen aufgemalt, so daß die Buchstaben wie perforiert aussehen, und lautet: Rembrandt f. 1662[1]). Es ist unnütz, die Vermutungen, die über den Unterschied der zwei Daten 1661 und 1662 geäußert worden sind, zu vermehren. Dagegen darf wohl aufmerksam gemacht werden, daß bei den Radierungen mehrere Fälle von Doppelbezeichnungen vorkommen. Das Blatt des heiligen Franz (B 107) hat zwei übereinandergeschriebene, gleichlautende Bezeichnungen; auf dem Selbstbildnis von 1648 (B 22) sind in den ersten Zuständen der Platte Reste einer älteren Verwendung derselben sichtbar geblieben, und man glaubt, auch eine ältere Signatur mit abweichendem Datum zu erkennen, was sich auf die natürlichste Weise erklären würde[2]). Für das Gemälde der Stahlmeister oder, wie sie amtlich hießen, der Wardeine, ist die Datumschwierigkeit insofern belangreich, als die Namenbestimmung der porträtierten Herren davon abhängt. Die Wardeine wurden nämlich ebenso wie die anderen Vorstandskommissionen der Tuchindustrie alljährlich neu besetzt; nach alten Briefen und Privilegien hatte die Wahl durch Bürgermeister und Schöffen von Amsterdam jeweils am Karfreitag auf ein Jahr zu erfolgen. Indessen scheint es mir nicht zu gewagt, anzunehmen, daß die vom 16. April 1661 ab amtierenden Herren die von Rembrandt gemalten sind. Ihre Namen kommen auf den anderen Jahreslisten wieder vor, so daß klar ist, daß man ihre Erfahrung durch Wiederwählbarkeit zu nützen wünschte. Auf der Liste von 1671 wiederholen sich von den fünf Namen der Wardeine von 1661 drei. Es sind aber Namen, die nicht wie die Nikolaus Tulp und Franz Coeq der

[1]) Verkleinert faksimiliert bei Six in „Oud Holland", XI (1893), S. 100.

[2]) v. Seidlitz, „Kritisches Verzeichnis", S. 38. Zweifelhaft scheint mir die Behauptung von Blanc, p. 17 und Rovinski, p. 26, daß auf der Tobiasradierung (B 42) rechts unten eine zweite Bezeichnung stehe. Seidlitz schweigt darüber.

früheren Gruppenbilder Rembrandts zu den Ersten und Regierenden der Stadt zu gehören scheinen[1]).

Ehe wir uns der Betrachtung der Personen zuwenden, ein paar Worte über Kolorit und Beleuchtung.

Koloristisch ist der Tisch mit seiner Decke eines der einflußreichsten Stücke des Bildes. Er schiebt die Figuren, räumlich sowohl, indem die Vorderseite von Figuren freibleibt, als optisch, indem sich der stärkste Farbenton zwischen den Beschauer und die Figuren legt, zurück. Das Rot des Tischteppichs, durch Gold noch erhöht, ist die stärkste Farbenkraft des Bildes. Die Horizontale der Tischplatte senkt sich auffällig nach links, als sei die Platte nicht aus einem Stück, sondern am Ende aufgeklappt; hier wird die Schmalseite des Tisches sichtbar, und an dieser Stelle liegt auf dem Rot des türkischen Teppichs das stärkste Licht, so daß wir hier ein gutes Beispiel der späteren Akzentverteilung begegnen, indem das große Stück leuchtender Farbe nicht als Doppelakzent einer der Figuren, sondern einem toten Gegenstand, dem Tisch, zuteil wird. Auch mag man es bewundern, daß die größere Masse des Rot, die Längsseite der Decke, nur Halblicht hat. Andere sind bei den gleichen Versuchen unvorsichtiger gewesen und haben es dahin gebracht, daß vom Bild nur solch ein türkischer Teppich gesehen wird, die Figuren aber nahezu erschlagen werden. Auf dem Tisch liegt der gelbe schweinslederne Band des Protokoll- oder Rechnungsbuches. Zu braun verdunkelt erscheint diese Farbe im Getäfel des Hintergrundes; dazu tritt ein bläulicher Farbenton an der Kamindecke und ebenso vorn links an den Fransen des Sessels. Alle diese Töne treten bald klar und getrennt, bald verrührt und gemischt auf, doch so, daß ein Rot überall, zumal an den Haarpartien, an zwei Stühlen und am Getäfel, durchscheint und ebenso den warmen Grundton abgibt, wie wir bei der frühen Anatomie des Dr. Tulp fanden, daß überall ein Grün durchschimmere und die kühlere Tonhaltung bestimme. In das Rot der Tischdecke ist, besonders an der Langseite, etwas Blau kühlend gemengt, und hier sind die

[1]) Die Namen hat Six in „Oud Holland", XIV (1896), S. 66 mitgeteilt. Der Vierte der Reihe scheint mir unrichtig gelesen und wird wohl nach Bontemantel, II, 174 in van der Mije zu verbessern sein.

Lasuren so auffällig, daß man überhaupt an dieser Stelle, wo ja auch die zweite Bezeichnung entdeckt worden ist, weitgehende Retuschen vermuten mag. Indessen bleiben das Rot der Decke und das Gelb des Buches die wärmsten, höchstgradigen Stellen der Farbentemperatur. Die bläuliche Kamindecke bereitet den Ton des getünchten Wandstreifens vor, an dem sich Blau und das Braun des Getäfels mischen, und noch etwas Rot mitschwingt. Die harmonisierende Methode des Künstlers erscheint auf ihrer Höhe. Freilich, es ist alles eher als eine Primamalerei, und das Wunder kehrt wieder, daß trotz allem Grübeln der Töne schließlich alles unfehlbar sicher wie aus einem ersten Impetus gekommen zu sein scheint. Es sind wenige Farbenbasen, aus denen sich durch Legierung die Halbtöne herstellen, so daß die Farben, sobald sie ungebrochen einsetzen, nie überraschend, sondern allemal wohlvorbereitet kommen und nie stark aufeinanderstoßen, sondern allmählich an- und abklingend sich in einem harmonischen Wogen auflösen. Rembrandt tritt Pedal und läßt die Tonwellen sich durchdringen und die Töne ausschwingen. Burger drückt sich über das Verfahren so aus: Es seien vier Noten, mit ihren Kreuz- und B-Vorzeichen, in einer braunen Tonart, und alles ende ohne Disharmonie im Akkord von C, E, G, C. In diesem Farbengewoge stehen nun in wunderbarer Ruhe die Figuren mit ihrem warmen Fleischton, dem durchsichtigen Schwarz der Kleidung und dem scheinbaren Weiß der Kragen und Manschetten, die warmgelblich lasiert sind. Die Hände haben nicht durchaus physiognomischen Charakter; sie gelten als Farbenvaleure, und bezeichnender Weise sind von den zwölf Händen der sechs Figuren nur fünf Hände sichtbar. Ja, die linke Hand der Hauptfigur, die demonstriert, gleicht in ihrer Verkürzung fast einer Leprosenhand. Der Daumen ist nicht einwandfrei. Der Ausdruck geistigen Wesens ist jedenfalls ohne wesentliche Mitwirkung der Hände für die Köpfe gespart, doch nicht so, daß wie in der früheren Art Rembrandts auch das Hauptlicht für sie reserviert und kanalisiert würde. Stellt man sich die Nachtwache oder andere ältere Werke vor, so ist die Vergleichung der Lichtmengen sehr lehrreich. Wo sind die leeren dunklen Ecken, wo die dunklen Resonanzflächen geblieben? Es ist nicht mehr so, daß die Figuren ein Fünftel oder die halbe Höhe der Bildfläche einnehmen, und ein großer verdunkelter Resonanzraum sie umgibt.

Statt der nächtigen Folie, ſtatt des Geizens mit dem Licht, das die Erſcheinung viſionär und wunderbar macht, ein bis in alle Ecken ſich verbreitendes, allbelebendes Licht[1]). Das Geheimnis des Unterſchiedes kann man auch ſo ausſprechen: das Problematiſche iſt überwunden; das Licht als ſolches hat aufgehört, der Moloch zu ſein, der alle anderen Intereſſen verſchlingt, neben dem alles andere nur Vorwand und Gelegenheit bildet. Es herrſcht jetzt eine große Aufrichtigkeit zwiſchen dem Künſtler und der ſachlichen Gegebenheit ſeines Stoffes; er malt dieſe Menſchen ohne den Druck des Konfliktes, daß er ſie irgendwie unſchädlich machen müſſe, um ſie künſtleriſch gebrauchen zu können. Daher denn das Aufregende, Rätſelhafte, widerſpruchsvoll Intereſſante, das wie ein Nimbus die Nachtwache umgibt und ihr eine einzigartige Sonderſtellung verleiht, einer ruhigen, tief wohltuenden und ergreifenden Wirkung gewichen iſt.

Über die unbegreiflich hohe Lebendigkeit der Bildniſſe iſt nur eine Stimme. „Sie ſcheinen zu leben und zu atmen und ſehen ſo wirklich aus, daß neben ihnen die ganze Nachbarſchaft von Kunſtwerken kalt und leblos wird.“ (Smith.) „Pas un ne pose, ils vivent.“ (Fromentin.) „Die Züge dieſer gewöhnlichen Geſichter ſind ſo mächtig ausgedrückt, daß ſie ſich unvergeßlich ins Gedächtnis graben.“ (Blanc.) Wenn man an moderne Werke ähnlichen Inhalts denkt, wird man ſich wundern, wie wenig Witz und billigen Kontraſt Rembrandt aufwendet. Die Zuſpitzung und Abſtufung des phyſiognomiſchen Ausdrucks iſt in beſcheidenen Grenzen gehalten; nichts wird bühnenmäßig übertrieben; man glaubt durch einen Zufall Zeuge des wirklichen Auftritts zu werden, wie da eine Interpellation erhoben wird, und die Herren zwiſchen Verwunderung und Überlegenheit ohne Aufregung und Geſtikulation, mit dem Zuſatz von Phlegma, den dieſe Menſchen nun einmal haben, Rede ſtehen. Schöne Männer im gewöhnlichen Sinn ſind es nicht. Sie gleichen wahrhaftig nicht italieniſchen Heiligen und Engeln, in die ſich die jungen Mädchen vom Fleck weg verlieben. Ihre Schönheit beſteht darin, daß ſie ſo ganz und ohne eine Spur von Poſe bei der Sache ſind, in dieſem Augenblick an nichts denken als an dieſes beſtimmte Geſchäft,

[1]) Vosmaer, S. 361: „La lumière baigne assez également le tableau; il n'y a pas jeu de soleil comme dans la sortie des arquebusiers.“

das ihnen als Vorstandsherren obliegt, und auf dieser vollkommenen Sachlichkeit beruht die Wahrheit und dramatische Illusion des Eindrucks. Als man dem französischen Maler Millet die Häßlichkeit seiner Ährenleserinnen (der berühmten Glaneuses des Louvre) vorhielt, gab er zur Antwort, hübsche Bäuerinnen seien nicht die richtigen Modelle für Personen, die das Holz im Wald sammeln, die Ähren in den Augustfurchen lesen und Wasser aus dem Brunnen schöpfen. Schönheit sei Wahrheit des Ausdrucks. Und ein anderesmal, als man ihn tadelte, daß er einer Mutter, die ihr Kind herzt, nicht ein schönes Madonnengesicht gegeben habe, wie es dem Publikum gefalle: solch unkünstlerische Gefallsucht zerstöre die Wahrheit der Empfindung. Die Mutter dürfe nur durch den Blick der Liebe zu ihrem Kind schön sein. Genau dasselbe würde Rembrandt geantwortet haben.

Es gibt keinen Künstler, in dessen Schaffen nicht Hebungen und Senkungen vorkämen. In den ganz großen Leistungen kommt aber die Gesamtmacht der Künstlerpersönlichkeit unwiderstehlich zum Ausdruck, und es ist vergebens, daß wir das Jahr und die Umstände nachrechnen, unter denen das Werk geboren ist. Denn seine Wurzeln greifen viel weiter und tiefer; sein Wuchs macht alle unsere künstlichen kritischen Einschachtelungen nach Manieren und Perioden zuschanden. Die Wardeine der Tuchmachergenossenschaft sind nicht ein Werk der so und so vielten Manier Rembrandts, sondern sie offenbaren den ganzen Rembrandt. Die geistreiche Charakteristik und sachliche Beobachtung der frühen Bildnisse ist mit dem wonnevollen Tonbad der mittleren Zeit vereinigt. Durch den weichen Äther von Licht und Ton werden die Gestalten abgerückt, und mittels dieser magischen Transsubstantiation verwandeln sie sich, die eben noch nüchtern und wirklich dasaßen und rechneten und debattierten, aus ihrer individuellen Zufälligkeit in Bilder dauernden Lebens und Seins. Die Wardeine der Tuchmacher sind keine Träumer, die Monologe spinnen, wie sie uns das nächste Kapitel kennen lehren wird. Diesesmal hat Rembrandt den praktischen Menschen gefaßt, wie er handelt und sich entscheidet, und hat den Beschauer unversehens an dem Geschäft beteiligt. Dennoch, das, was da gestaltet worden ist, besagt weit mehr und weit tieferes. Unversehens öffnen sich dunkle Prospekte und ungemessene Räume, in die die Sonde von Rembrandts psycho-

logiſchem Tiefblick erſt in ſeiner Spätzeit hineinreicht, und wir verſpüren das Wehen eines Geiſtes, der aus einer anderen Welt kommt und die Dinge mit einem anderen Maße mißt, als dem ſcheinbar ſelbſtverſtändlichen und einzig möglichen.

Das Gruppenbildnis zu beleben und ihm Einheit zu gewinnen, hat Rembrandt in der Nachtwache und in den Wardeinen der Tuchmacher verſchiedene Mittel aufgewendet. Im zweiten Fall wollte er die Erfahrung des Hiſtorienmalers nützen, während er im erſten — grob geſprochen — mehr den Landſchaftsmaler hat walten laſſen. Die Hiſtorie erzieht dazu, den Einzelkopf und -ausdruck als Teil und Glied einer Erzählung und Handlung auf das Ganze dramatiſch-pſychologiſch abzuſtimmen, und mit dieſer Gewöhnung fördert ſie auch den Porträtmaler. Leonardos Monaliſa iſt nicht wohl ohne die vorausgegangene Schöpfung des Abendmahles zu denken. Beide Aufgaben, Bildnis und Hiſtorie, haben Rembrandt zeitlebens beſchäftigt und ſtehen in ungleichmäßiger Verrechnung. Die Wardeine der Tuchmacher möchte man wegen der Ausdrucksſpannung der Köpfe (die ſich von der letzten großen Bildnisaufgabe, dem Braunſchweiger Familienbild, völlig unterſcheidet) als Abſchluß der Richtung bezeichnen, die mit den Frühbildniſſen und der Anatomie des Dr. Tulp anhebt. Die ſpäte Hiſtorie Rembrandts geht dagegen in der Entſpannung des Geſichtsausdrucks mit dem nach innen gekehrten Weſen der Spätbildniſſe zuſammen.

Wenn ſich das Gruppenbildnis, ohne ſeinen Sinn zu verlieren, nur zu einer Art von Hiſtorie umbilden läßt, ſo lohnt es, die Hiſtorie Rembrandts da, wo ſie freiſchaltet, in ihrer letzten Form und Ausbildung zu würdigen, und wir beginnen mit der Feſtſtellung, daß die modiſch ſo beliebte Allegorie einen ſehr kleinen Anteil an Rembrandts Hiſtorienkunſt in Anſpruch genommen hat[1]). Von der frühen Allegorie des ſogenannten Schiffes der Fortuna (vgl. Abb. 17) ſehen wir ab, da ſie als Buchilluſtration eine von außen gegebene und begrenzte Aufgabe war. Von dem ſogenannten Phönix,

[1]) Hierüber „Aus der Werkſtatt Rembrandts", S. 61 f.

ebenfalls einer Radierung (B 110) war S. 455 und 486 die Rede (Abb. 142). Die einen möchten das Blatt als Auferstehung in Geisteskraft nach dem Sturz des Mammon und dem Verlust des Vermögens, andere auf den Spuren der heidnischen Überlieferung vom Vogel Phönix und dem Sturz des Sonnengottes der Stadt Heliopolis historisch als christlich-heidnische Auseinandersetzung deuten[1]). Neben diesen Blättern kleinen Umfangs steht als einziges Beispiel einer Allegorie großen Stils das Entwurf gebliebene Gemälde der sogenannten Eintracht des Landes im Rotterdamer Museum. (Vgl. zuvor S. 329 ff. und Abb. 86). Auch für diesen Fall sind wir von eindeutiger Erklärung noch weit entfernt. Der allegorische Bestandteil des Bildes ist gegen den historischen, die Darstellung einer in Gang kommenden Schlacht, bescheiden. Der Löwe mit seinen früher beschriebenen Attributen, Justitia und die durch verschlungene Hände verbundenen Städtewappen bedeuten, wenn auch im Vordergrund sich aufdrängend, einen kleinen Aufwand, verglichen mit dem allegorischen Inventar von Rubens und seiner Schule. Vor allem muß für Rembrandts Art die Lockung, Allegorie als Anlaß zur Schaustellung mehr oder minder bekleideter Weiblichkeit auszunützen, wenig bedeutet haben. Wenn der Rubens so nahestehende Theodor van Thulden die Huldigung der katholisch gebliebenen Provinzen Brabant, Flandern und Hennegau vor der heiligen Jungfrau so darstellt, daß sie als allegorisch verstandene Hofdamen vor dem Thron der Maria und des Jesuskindes knicksen und die Wappen ihrer Provinzen halten (Wien), so sieht man in die Fülle von Möglichkeiten, denen Rembrandt aus dem Weg ging.

Die Beteiligung Rembrandts an der allegorischen Historie ist demnach nicht groß (vgl. auch zuvor S. 430). Dagegen hat er von Anfang an das Geschichtsbild in zwei Formen gepflegt, von denen man die eine die kleine Historie nennen mag, wo die Figuren nach dem Beispiel der frühen Präsen-

[1]) Sir in „Onze Kunst", 1918, I, 181 ff. Coppier, „Les eaux-fortes de Rembrandt", S. 73 produziert eine romanhafte Deutung. Es sei keine Allegorie, sondern eine „Boutade humoristique et vengeresse" gegen den Prozeßgegner des Künstlers, den Bürgermeister Corn. Witsen und dessen laute Reklame gegen den gestürzten Ikarus-Rembrandt! Veth, Gedenkrede in „De Gids", November 1919, IV, 285. Schmidt-Degener, „De Gids", Mai 1918, II, 356.

tation im Tempel (Haag, Abb. 8) eine schmale Fläche in großer Raumumgebung besetzen. Ebenso häufig ist aber das überkommene Figuren- und besonders Halbfigurenbild, für das der italienische Naturalismus zahlreiche Muster darbot. Mit dieser für Italien revolutionären Bewegung verknüpfte Rembrandt die stärkste Neigung und seine verwandte Anlage. Nicht nur motivisch berührte er sich mit ihr; auch formal fand er dort eine brauchbare und wie für ihn hergerichtete Erfindung. Durch ihn bekam, was in Italien Episode blieb, Weltruf. Hauptstoffe seiner Historienkunst begegnen uns ebenso in dem Kreis der Caravaggio und Ribera. Da sind nicht nur die Ausdrucksfiguren von Aposteln oder Sibyllen. Hier war der Homer des Raphaelschen Parnasses in die Zweigfigurengruppe des musizierenden oder diktierenden Rhapsoden umgebildet, der Belsazar- und Esthersstoff geformt, die Emmausszene in ihren Hauptakzenten neu festgestellt worden [1]). Was Rembrandt derart vor Augen kam, was er fand und übernahm, es wurde unter seinen Händen allemal anders und neu. Auch für die größte Historienaufgabe von Rembrandts Spätzeit, die Verschwörung des Julius Civilis bot Italien hergerichtete Muster. Die „cena" (das feierliche Abendmahl oder die Hochzeit zu Kana) hat, seit die Ehrfurcht vor der festen Überlieferung verschwand, von Leonardo zu Tizian, Veronese, Tintoretto und Rubens ihre lange Stilgeschichte. Was das siebzehnte Jahrhundert an Würze von Geistererscheinung, Verschwörung und Mord dem gewohnten Motiv des Gastmahls hinzuzugeben für gut fand, mag man an Pretis („il Calabrese") großen Neapeler Bildern, dem Gastmahl Belsazars und dem Gastmahl Absaloms mit dessen Blutrache an Amnon (2. Sam. 13) prüfen [2]).

Gleichzeitig mit den Wardeinen der Tuchmacher hat Rembrandt ein Historienbild geschaffen, das, wenn es, wie zuerst geplant, auf uns gekommen wäre, das umfangreichste Bild des Meisters geworden wäre. Dieses Zwillingsbild war die Verschwörung des Julius Civilis, ursprünglich von den

[1]) Vgl. das Londoner Emmausbild Caravaggios, von Lionello Venturi abgebildet „L'arte", XIII (1910), S. 199. Das Früchtestilleben auf dem Tisch hat Rembrandt nicht. Dafür Raum und Beseelung. Die Neigung Caravaggios für das Stilleben sieht man auch auf dem Frankfurter Bacchusbild.

[2]) Beide Bilder Mattias Preti's wiedergegeben bei Rolfs, „Geschichte der Malerei Neapels", Tafeln Nr. 126, 127.

146. Mattia Preti, Das Mahl Belsazars — Neapel, Museum

147. Zeichnung zum Stockholmer Civilisbild — München

143. Die Verschwörung des Julius Civilis — Stockholm

Stadtvätern von Amsterdam für eine Folge von Darstellungen aus dem Unabhängigkeitskampf der Bataver gegen die Römer als Wandbild für den großen, die Hauptämter verbindenden gewölbten Korridor im Obergeschoß des neuen Rathauses bestellt. Der Umfang der zu bedeckenden Wandfläche und der halbrunde obere Bildabschluß waren damit vorgeschrieben, und von diesem Format und der Proportion der Bilderscheinung gibt eine Zeichnung Kunde, welche die Figuren zwischen eine breitansteigende Freitreppe und einen hochgewölbten Raum mit Durchblicken ins Freie derart einlagert, daß den Figuren ein weithin hallendes Verklingen gegönnt ist. Auf ein Fünftel des beabsichtigten Umfangs verkleinert (als die Bestellung, wie es scheint, rückgängig gemacht wurde oder an Rembrandts Eigensinn scheiterte) und vom Meister selber beschnitten und in das Format der Wardeine der Tuchmacher gezwungen, befindet sich, was sonach von dem Bild übrig geblieben ist, im Nationalmuseum zu Stockholm [1]).

Während auf dem Sertett der Tuchherrn neben Licht, Farbe und Ton eine leise novellistische Spannung zu Hilfe gerufen wird, um dem Bild Einheit und festgewebten Zusammenhang zu geben, scheint Rembrandt für die Zwillingsschöpfung bemüht, das, was der Gegenstand an Spannung und Augenblickszuspitzung nahe legte, eher zu entspannen, zu verstumpfen, formelhaft zu binden. Die Aufgabe ordnete sich bei Rembrandt in den Zusammenhang seiner Bildererfahrungen ähnlichen Charakters ein, seine Beschäftigung mit Leonardos Abendmahl, die Hochzeit Simsons und das Belsazarbild der dreißiger Jahre bis zu Emmaus und den Wardeinen der Tuchmacher. Allemal handelte es sich ja um die Wirkung eines plötzlich und überraschend gesprochenen Wortes oder einer Erscheinung oder unerwarteten Hantierung, ob diese Worte nun Christi Ankündigung des Verrats oder die schlagfertige Antwort im Rätselstreit oder in einer Verhandlung, oder ob sie die vorgesprochene Aufforderung zu einer Eidesleistung bedeuten. Zumal das siebzehnte Jahrhundert hatte, wie die erwähnten italienischen Beispiele zeigen, Gefallen an theatralischer Überdeutlichkeit, und besonders, wo bei einer Verschwörung ein abgelegener Schauplatz und das versteckende Dunkel

[1]) Über die abenteuerliche Geschichte und Entstehungsgeschichte des Civilisbildes vgl. meine Monographie, „Aus der Werkstatt Rembrandts", erster Abschnitt.

der Nacht als Reizmittel wirken. Aber Rembrandt ließ den üblichen Verschwöreraffekt beiseite; er zwingt uns, alle unsere Erinnerungen an solche Inszenierungen („Ruy Blas“ von Viktor Hugo, „Hugenotten“ von Meyerbeer), das will sagen, alles Theater hinter uns zu lassen. Statt mannigfach aufgeregter Gebärden gibt er deren nur zweierlei: die zum Schwur vorgestreckten Hände und (für die entfernteren Figuren) die sozusagen verlängerten Arme, d. h. die Schwerter, die das Schwert des Häuptlings berühren. (Das vereinzelte Motiv der gehobenen Trinkschale hat artistische Gründe. Die Schale ist bestimmt, die Lichtquelle zu verdecken, und ist ähnlich erfunden wie der hängende Handschuh des Hauptmanns Cocq in der Nachtwache). Damit wird die gewollte Wiederholung und Eintönigkeit erreicht, die Einheit der sich zudrängenden Eidleistenden um die Einzelfigur des Civilis, die wie ein Granit in der Brandung steht, durch die hohe tiarahafte Krone ins Götzenhafte gesteigert, überindividuell feierlich mit dem starren Blick des einen Auges. Die Historie ist eine Zeremonie großen Stiles geworden, und die holländische Kunst scheint zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt, da Dirk Bouts die Passah- und Abendmahlsgäste seines Löwener Altarbildes nahezu auf Bewegungslosigkeit und feierliche Assistenz stimmte.

Die Geschichte der monumentalen Historie ist für Holland noch nicht geschrieben worden. Die Aufgabe selbst ist in engem Umkreis von der Familie der oranischen Statthalter (Waldschloß beim Haag), von den Städten in ihren Rathäusern und Schützenhäusern gepflegt worden. In der Werkstatt Rembrandts blieb sie eine dauernde Beschäftigung, wie die lebensgroßen Historien des Meisters wie der Schüler beweisen. Manche kamen dem Meister im Psychologischen nahe (so Jan Viktors und der nicht mit Sicherheit bestimmte Künstler der Arbeiter im Weinberg im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.) [1]; manche in der technischen Behandlung (Flinck). Den im Süden üblichen Apparat von Allegorien, Akten, schönen Frauen, wichtigtuenden Kontraposten ließ man beiseite (obwohl der vielgewandte Bol auch das versucht hat). Doch stehen die Durchschnittserzeugnisse auf diesem Gebiet hinter der Antwerpener Kunstware zurück, da die Gewöhnung der

[1]) Vgl. Weizsäcker im Frankfurter Katalog, S. 273 f., und de Groot, „Verzeichnis“, S. 404.

149. Die nägelschneidende Alte

Früher A. Kann Paris, jetzt Neuyork Metropolitan Museum

natürlich-intimen Beobachtung Hemmungen mit sich brachte. Häufig wirken solche Stücke wie unnötig vergrößertes Genre, leer und im Format verfehlt. Selbst auf Rembrandts großen Historien der frühen Zeit muß der Zauber des malerischen Vortrags mehr als einmal die gezwungene Absichtlichkeit des mimischen Ausdrucks ausgleichen [1]). Das kleine Format scheint eine Weile seiner Historie das angemessene zu sein. Wenn dann lebensgroße Stücke wie der Jakobssegen und das Gebet Manoahs feierlich hervorragen, so bringt vollends das Civilisbild die endgültige Lösung der Aufgabe, die die große Historie an den größten Künstler des Nordens stellte. Dieses Werk wächst für den, der die Schwierigkeiten überlegt, wie sie der Geist der holländischen Kunst, ja der Rembrandts selber bereitete, durch seine Sonderstellung, Unvermitteltheit und zusammenhangslose Originalität zu einer der größten Schöpfungen von Rembrandts Genius empor. Von der Stimmung des gemütlich heimeligen Untersichseins und von der familienhaft vertraulichen Gefühlsäußerung hinweg ist hier der große Schritt zu dem öffentlich Repräsentativen geschehen. Kein falscher Ton von Sichbeobachtetwissen, von schauspielerischer Bewußtheit entstellt die Ursprünglichkeit der Wesensäußerung. Das Persönliche löst sich in eine liturgische Beteiligung und Andacht, die mehr über die Figuren kommt als aus ihnen heraus. Sie sind von einem magisch zwingenden Bann ergriffen, der geisthaft ihre Bewegungen lenkt und sie über alle Verschiedenheit von Stand, Alter und Charakter in überwältigender Stimmung zu einer Geistes- und Willenseinheit zusammenbändigt.

Das bloß Historische, Zufällige, Einmalige und lediglich Tatsächliche wird somit über sich hinausgehoben, jeder Alltags- und Genrebedingtheit entkleidet und zu absoluter poetischer Freiheit erlöst, und dies gilt auch von der Prägung von Einzelfiguren Rembrandts, die zwar äußerlich genrehaft beschäftigt erscheinen, aber dennoch als „große Historie" empfunden werden. So jener geheimnisvolle Bewaffnete, so der Saul und Homer, vor allem die „nägelschneidende" Alte (jetzt in Neuyork). Das genrehafte Motiv würde hier zunächst nichts anderes sein, als wenn ein Vermeer seine Damen Briefe schreiben und Perlenhalsbänder prüfen oder ein Metsu und Terborch ihre

[1]) Zu dieser ganzen Frage vgl. auch meine Ausführungen, „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 52 ff.

schwanenpelzgeschmückten Schönen Äpfel oder Zitronen schälen lassen. Aber eben diese Vergleichungen zeigen die völlige Unvergleichbarkeit und Einzigkeit der Rembrandtschen Gestalten. Die Beschäftigung ist für sie eben kein novellistisches Motiv und überhaupt nichts Wesentliches, sie ist nur körperliche Ablenkung. Durch alles dumpfe Farbenwogen und die spielenden, huschenden Lichter reckt sich diese alte Frau zu sibyllenhafter Mächtigkeit empor.

Gestalten dieser Art sind fast das einzige, was neben Slüters Propheten am Brunnen der Kartause von Dijon der Norden als gleichwertig den Propheten und Sibyllen der sixtinischen Decke Michelangelos gegenüberzustellen vermag.

Die Bildnisse.

Das Porträtmalen war in Holland wie zu allen anderen Zeiten und Orten das bequemste Mittel des Malers, mit seiner Kunst Geld zu verdienen. Wenn von der Kunst verlangt wird, daß sie den Neigungen und Interessen des Publikums sich anpasse, so ist (vor Erfindung der Photographie) eines der stärksten und wirksamsten Anerbieten der Kunst gewesen, dem sterblichen Menschen durch das Bildnis Dauer und Unsterblichkeit zu verleihen. Mittels dieser Verheißung ist der Kunst immer am ersten die Wünschelrute zur Verfügung gewesen, die geschlossenen Taschen auch der Barbaren zu öffnen. Von dem Maler Kneller, einem der Nachfolger van Dijcks in der Gunst der englischen Gesellschaft, erzählt Houbraken die Äußerung: die Historienmaler gäben zwar den Toten Leben; ihr eigener Name und Ruhm beginne aber meist erst zu leben, wenn sie selbst tot seien. Da wolle er lieber in Bildnissen die Lebenden malen und ihre Gunst ausbeuten. Freilich bedarf es, um aus dem Porträtmalen ein gutes Geschäft zu machen, dreier Dinge. Der Künstler darf nicht zu viel von seinem künstlerischen Gewissen behelligt werden, das immer nur zwischen den eigenen

Überzeugungen und den Wünschen, die von außen herankommen, Konflikte schafft. Zweitens muß der Maler schnell sein (solange die Photographie nicht ein gutes Teil der Vorbereitungen erledigt und die Langeweile des Modellsitzens abkürzt). Von Bartholomäus van der Helst sagt Sandrart: Er war nicht allein gut und perfekt, sondern auch fix und hurtig und gewann damit viel Geld. Zum dritten endlich wird die Fähigkeit erfordert, diejenige Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Vorbild herauszubringen, die wir heute photographische Ähnlichkeit nennen, und diese Fähigkeit besitzen erfahrungsgemäß minder Begabte häufiger als die Großen[1]).

Tritt man mit der Liste dieser drei für einen geschickten Porträtmaler erforderten Haupteigenschaften an Rembrandt heran, so darf man von dem Erfolg seiner Bildnisse nicht eben Großes erwarten. Als junger Mann mit dem gesunden Malhunger der Jugend hatte er jeden Bissen geschluckt und war für eine Weile der modische Bildnismaler von Amsterdam. Aber es machte ihm wohl kein Vergnügen, die Vernunft der Wirklichkeit in den Gesichtszügen eines jeden reichen Hinz und Kunz anerkennen und verewigen zu sollen. So ausgezeichnete und mit Liebe gemalte Porträte sich in der Reihe der Frühbildnisse finden, nach wenigen Jahren hört diese Tätigkeit auf oder wird sehr eingeschränkt, und Rembrandt verfolgt in aller Freiheit und Leidenschaft die Ziele, die seiner Kunst als die notwendigen erscheinen. Die sogenannte Nachtwache läßt erkennen, wie weit diese Ziele von den gewöhnlichen Erfordernissen der Bildnismalerei abliegen, und in welche Schwierigkeiten der große Porträtauftrag dieses Bildes den Künstler verwickelt. Dennoch bringen die vierziger Jahre einen neuen Aufschwung seiner Bildnistätigkeit, indem es ihm gelingt, durch typisierende Auffassung der Person seine neuen Ausdrucksmittel für die Bildnisaufgabe anwendbar zu machen. Es war aber deutlich, daß, während man die Köpfe und Figuren der dreißiger Jahre einfach als Porträte bezeichnen kann, die der vierziger Jahre schon ausgesprochene Rembrandtporträte waren von einer so gewollten und unterschiedlichen Sonderart, daß sie an einen bestimmten Geschmack appellierten. Auch wenn sie, woran nicht zu zweifeln ist, großen

[1]) Diesen Punkt findet man schon bei Félibien, „Entretiens sur les vies des peintres", II, 234 f. in der Biographie van Dijcks erörtert.

Beifall fanden, so wußte doch jeder, daß er, falls er sich von Rembrandt porträtieren lassen wollte, seine privaten Wünsche schweigen lassen müsse. So wenig wir von Rembrandts Lebensart wissen, so viel kann man bestimmt annehmen, daß er in Sachen seiner Kunst sehr eigensinnig und im Verkehr mit dem Publikum schwierig war und es immer mehr wurde.

Würde man sich aber von hier aus, was wohl manchem geschehen ist, zu der Konstruktion verführen lassen, Rembrandt als einen Subjektiven hinzustellen, der schließlich alles aus der Tiefe des Gemüts gesogen und die Außenwelt nicht weiter respektiert habe, so wäre das eine vollständig irrige Meinung. Er war mit allen Organen seines künstlerischen Wesens viel zu sehr in die Wirklichkeit verliebt; für seine Figuren hat er unaufhörlich Studien gemalt, wie denn solche zumal aus den fünfziger Jahren in großer Zahl vorhanden sind, die weder sogenannte Ausdrucksköpfe noch Bildnisse sein wollen. Rembrandt malte dauernd nach Modellen, ob sie ihn nun durch Altersstufe, Temperament oder Charakter oder wegen ihrer Rasse (viele Studien nach Judenköpfen) anzogen. Die Bildnisse der Spätzeit endlich, die in der zurückgehenden Arbeitskraft dieser Jahre die zahlenmäßig am stärksten vertretene Klasse seiner Schöpfungen sind, gehören zu seinen höchsten Leistungen. Er mochte in der Annahme solcher Aufträge wählerisch geworden sein, und man darf voraussetzen, daß es in vielen Fällen persönliche Beziehungen mannigfacher Art waren, die ihn zum Porträtmalen veranlaßten.

Die Anforderungen an Geduld und Zeit der Personen, die von ihm gemalt wurden, waren freilich nicht gering. Die Analogie fast aller Künstler würde vermuten lassen, daß auch er, mit zunehmender Leichtigkeit der Technik zur Primamalerei geführt, später schneller produziert hätte. Auch ist tatsächlich an Stelle einer fein ausführenden, die unteren Schichten deckenden und verschmelzenden Technik die Studienbehandlung mit stehengelassenen Pinselzügen zur Vorherrschaft gelangt. Was aber den außenstehenden Malgenossen ganz rätselhaft blieb, war, daß dennoch seine Langsamkeit sich nicht in Schnellmalen verwandelte. Baldinucci ist hierüber sehr lebhaft und deutlich. Man könne einfach, schreibt er, nicht begreifen, wie es zugehe, daß Rembrandt bei seinem nicht verschmelzenden Verfahren („col fare di colpi") so langsam arbeite und viel mehr Zeit und Mühe aufwende, als irgendein

anderer Maler[1]). Bei dem großen Ruf, den er besaß, hätte er sehr viele Porträte malen können, aber da es allgemein bekannt gewesen, daß, wer von ihm gemalt sein wolle, gute zwei oder drei Monate Modell sitzen müsse, so hätten wenige dazu Lust und Mut gefunden. Und nun folgt die Beschreibung seines technischen Verfahrens, worin die Ursache seiner Langsamkeit gefunden wird.

Endlich war wohl auch die Ähnlichkeit, wie sie Rembrandt gab, nicht durchaus die gewünschte. Hierüber ist neuerdings ein merkwürdiges Aktenstück mitgeteilt worden. Im Jahre 1654 hatte sich ein portugiesischer Herr in Amsterdam, Diego d'Andrada, bei Rembrandt das Bild eines Fräuleins bestellt, das, scheint es, auf Gastreisen in Holland war, das Porträt aber, als es abgeliefert wurde, weder im Charakter noch im Gesicht ähnlich finden wollen; daher er durch den Notar an den Künstler das Verlangen stellen ließ, er solle das Bild ändern und ähnlich machen oder behalten und das Handgeld zurückgeben. Rembrandt hat hierauf geantwortet, der Herr solle bezahlen oder „satisfactie" geben; dann wolle er die Entscheidung über die Ähnlichkeit dem Urteil des Vorstands der Künstlergenossenschaft anheimgeben[2]). Es ist wirklich sehr viel wert, daß hier endlich ein Dokument über diese Seite der Begabung des Porträtmalers vorliegt; denn aus den außerordentlichen Abweichungen unter den Selbstbildnissen des Künstlers oder unter denen seiner Frau Saskia, Unähnlichkeiten, die oft die Bestimmung zweifelhaft machen können, war kein Schluß zu ziehen, da man nie wissen kann, wie weit es Rembrandt im Einzelfall an Willen zur Ähnlichkeit gefehlt, und ob er sein Modell mehr als Anhaltspunkt für ganz andere künstlerische Zwecke als die der Porträtbildnerei benutzt hat. Zwei Zeichnungen[3]), die Teile des Bildes der Wardeine der Tuchmacher wiedergeben

[1]) Houbraken hebt hervor, daß Rembrandt später schneller gearbeitet habe. Dies wird im Verhältnis zu seiner früheren Art gesagt. Das absolute Urteil Baldinuccis über sein Maltempo erfährt hierdurch keinen Widerspruch.

[2]) Bredius in „Oud Holland", XVII (1899), S. 2 f. Die „Chronique des arts" berichtete 1904 von einem genau ähnlichen Fall, nur daß der Rembrandtsche Portugiese ein Amerikaner war. Er wurde verurteilt zu bezahlen, da die Pariser Sachverständigen entschieden hatten: „La ressemblance dans une œuvre de peinture ou de sculpture ne peut être que l'interprétation personnelle d'une physionomie par l'artiste".

[3]) „Zeichnungen", erste Reihe, Nr. 190. Zweite Reihe, Nr. 20.

und in erster Linie Versuche zur Gruppierung der Personen und zur Feststellung ihrer Haltung und Drehung zeigen, sind in den Gesichtern dem ausgeführten Bild ganz unähnlich, wo doch andere — man denke an die Karikaturisten der Witzblätter — oft mit drei Strichen die erkennbarste Ähnlichkeit hervorrufen. Mit der geringen Rücksicht, die der äußeren Ähnlichkeit gewidmet wird, hängt es weiter zusammen, daß Rembrandt in einem besonderen Punkt, wo es schwer verziehen wird, sich alle Willkür erlaubte. Einer der gewöhnlichsten Vorwürfe, die Porträtisten hören müssen, ist der, daß sie ihr Modell älter gemacht haben. Zu diesem Kapitel liefert das berühmte Bildnis des Jan Six einen schätzenswerten Beitrag. Das Alter des Dargestellten erschien Smith, einem Mann von Urteil, als ungefähr sechzig Jahre. Seitdem haben wir die Biographie von Six genauer kennengelernt und können aus seinem Geburtsdatum und dem Datum des Bildes genau berechnen, daß der Mann damals nicht sechzig, sondern sechsunddreißig Jahre alt war. Man sieht daraus, daß grenzenlose Vorsicht geboten ist (die tatsächlich von der Kritik nicht geübt wird), im Fall ein Gemälde nicht datiert ist, aus dem mutgemaßten Alter der Dargestellten Schlüsse zu ziehen [1]).

Mit alle dem besteht nun die Tatsache, daß Rembrandts Porträte zu allen Zeiten als die höchstgeschätzte und zweifellos anerkannte Klasse seiner Werke gegolten haben, wie denn schon de Piles, Houbraken und Descamps mitten im Akademismus zugaben, daß die anerkannten Spezialisten des Porträtfachs durch Kraft und Lebendigkeit des Gesichtsausdruckes von Rembrandt geschlagen werden, und dies war auch Gersaints Meinung, dessen Herausgeber weiter bemerken, die glänzendste Seite von Rembrandts Kunst bildeten die Porträte, und sie überstrahlten fast durchaus die Bildnisse der besten Meister. Das allgemeine Urteil der Kenner und unser persönlicher Eindruck, der sich völlig im Bann dieser überzeugenden und mächtigen Spätwerke befindet, scheinen also darauf hinzuweisen, daß für die Vortrefflichkeit von Bildnissen doch ganz andere Eigenschaften

[1]) Die Beschreibungen der Bildnisse des Bodeschen „Rembrandtwerkes" haben regelmäßig Altersschätzungen. Einen großen Wert kann ich diesen Schätzungen nicht beimessen.

den Ausschlag geben als Beifall und Annehmlichkeit des Bestellers und die oberflächliche Ähnlichkeit.

Man pflegt zu sagen, das gute Bildnis stelle etwas dar, das über der von Jahr zu Jahr wechselnden, über der von Stunde und Minute und von der Zufälligkeit der Beleuchtung abhängigen Ähnlichkeit stehe, den Charakter des Menschen. Da aber das Kunstwerk nur Sichtbares geben kann, dieses freilich unter Umständen als Vehikel, um Unsichtbares ahnen zu lassen, so fragt es sich, wie weit die Natur entgegenkommend vorarbeitet, das Geistige auf der Oberfläche der Gestalt sich ausdrücken zu lassen. Erfahrungen, Erlebnisse, die Jahre hinterlassen ihren Niederschlag in den Zügen und in der Haltung eines Menschen; aber der eine ist von Natur stumpfer und nimmt den Druck des Stempels nicht so leicht an; der andere ist empfindlich und vielleicht elastisch wechselnd, und wieder ein anderer hat gelernt, sich beherrschen und sein Inneres verbergen. Zu diesen Schwierigkeiten der Beobachtung tritt die einstweilen übersehene Vorfrage, ob es denn so etwas wie Charakter als Einheit überhaupt gebe, oder ob es nicht am Ende eine Gewohnheit unserer Erkenntnismethode sei, zur Einheit der körperlichen Gestalt auch die Einheit der geistigen Persönlichkeit zu hypostasieren. Sollte das, was wir Charakter nennen, nicht ein künstlich abstrahierendes, hundert Dinge verschweigendes, zehn andere willkürlich unterstreichendes Resumé aus tausend zersplitterten Einzeläußerungen sein? Ist der Charakter vielleicht nur eine übereinkömmliche Abbreviatur, so hat nur die Geschichtschreibung die Macht, ihn im zeitlichen Nacheinander des Handelns und Schaffens in seinem wirklichen Wesen und Wirken zu zeichnen[1]). Auch die Poesie besitzt hier einen großen Vorsprung vor der bildenden Kunst, wie wir denn nur zu oft erfahren, daß, was uns in der Freiheit poetischer Phantasieanschauung entzückt, uns, sobald wir es durch die Maske eines Schauspielers auf der Bühne oder durch ein Werk der bildenden Kunst verkörpert sehen, Enttäuschung bereitet. Ein Hamlet, eine Mignon sind Schöpfungen der Poesie; die bildende Kunst ist arm, ihr Wesen zu erschöpfen, und dies

[1]) „Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten." Goethe.

ist der Grund, warum Illustrationen literarischer und poetischer Werke für den feineren Sinn oft widerwärtig sind, da sie die Phantasie in Wahrheit nicht anregen, sondern lähmen. Wo wäre selbst die Christusfigur der bildenden Kunst, die dem, der das Evangelium liest, nicht arm erschiene? Daher denn die Kunst neben der Darstellung der Charakterfigur noch andere Mittel aufbietet, durch Handlung, durch Anschaulichmachen der Wirkung des Handelns Beziehungen zu schaffen, die die Mängel des Eindrucks ergänzen. Von den Einzelköpfen und -figuren, die man unter den Gemälden Rembrandts als Christusbilder bezeichnet, gehört wohl keines zu seinen großen Leistungen, und auch in den Szenen des Neuen Testaments, in deren Mittelpunkt der Heiland erscheint, ist immer das Ganze in seinem geheimnisvollen Zusammenspiel Träger der ergreifenden Wirkung. Selbst der Christus des Hundertguldenblattes würde herausgelöst nicht sehr bedeutend erscheinen [1]). Auf der gewaltigen Radierung des heiligen Franz im Gebet vor dem Kruzifix (B 107) ist das Haupt des Gekreuzigten im tiefen Schatten des Waldesdunkels; nur über seinen Körper fällt ein ahnungsvolles Licht. Man fühlt aber an der Andacht des betenden Heiligen, an dieser hingebenden Zwiesprache, welche Macht von der Gestalt am Kreuz ausgeht, die im Dunkel halb verschwindet.

All diesen Schwierigkeiten entgegen und die Grenzen, die hier der bildenden Kunst gezogen scheinen, überfliegend hat Rembrandt in den Bildnissen seiner Spätzeit Lebenstiefen durchschaut, Charaktere und Menschenschicksale geschildert, die zu den größten Wundern der gesamten Kunst gehören. Er hat sie als *Dichter* erfaßt, und diesen tiefgreifenden Unterschied gegen die Bildnisse der Frühzeit, die sich enger an die Prosa der Wirklichkeit halten, muß man gegenwärtig haben, wenn man sie richtig würdigen will. Das Bildnis hat er zu einem Gefäß ergreifender Seelengeschichte und Wesenserkenntnis der Menschen überhaupt gemacht [2]).

[1]) Über den Aschaffenburger Auferstandenen meine „Werkstatt Rembrandts", S. 38 und über den Unterschied von Albrecht Dürer meine Schrift: „Rembrandt und Wir", 1906, S. 29 ff.

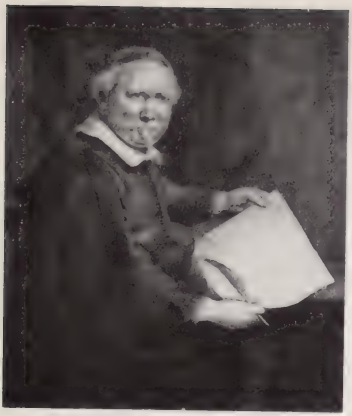
[2]) Dies ist ein Punkt, in dem sich Fromentin völlig versehen und verbauen hat. Der Absolutheit seiner Konstruktion zuliebe hat er die Unterschiede der Perioden gänzlich ver-

Unter dem immer wiederholten Vorbehalt, daß wir bei dem Versuch, Rembrandt verstehen zu lehren, gewisse Prinzipien und Gesetze des Schaffens wahrzunehmen meinen, die so gewonnenen Formeln und Regeln aber in ihrem Gehalt und in ihrer Tragfähigkeit nicht überschätzen, wollen wir zunächst die Hauptpunkte festzulegen unternehmen, an denen die Spätbildnisse sich von den früheren entfernen, um danach ihre positiven Eigenschaften zu betrachten.

Wenn der junge Rembrandt Spiel und Reiz der Oberfläche der Dinge, ihre Bewegung bis zum Ausdruck des Hochmomentanen und flüchtig Vorübergehenden, der spätere Rembrandt dagegen die Zustände der Ruhe und die Seele der Dinge aufgesucht hat, so bestätigen die Bildnisse diese allgemeine Unterscheidung. Zuerst will er gern seine Modelle in irgendeine Handlung verflechten, die bei Doppel- und Gruppenbildnissen wie dem Schiffsbaumeister (s. o. S. 72 und 282) und der Anatomie des Dr. Tulp leicht zu finden war. Aber auch bei Einzelbildnissen sind alle Möglichkeiten ausgebeutet. Ein Herr, mit Schreiben beschäftigt, im Profil (von 1631, St. Petersburg, „Rembrandtwerk", I, Nr. 50), dreht den Kopf fragend heraus, als wäre er eben unterbrochen worden, in seiner Art ein vorzügliches Werk (man meint dem Dargestellten am Mund anzusehen, daß er etwas an Kurzatmigkeit leidet); oder auch das Kasseler Selbstbildnis in der Sturmhaube (von 1634, „Rembrandtwerk", III, Nr. 169) mit dem vorgedrückten Kopf und den gespannt geöffneten Lippen: in diesen Fällen wirkt die Drehung, das Vorschieben oder Zurückwerfen des Kopfes ganz momentan, wozu, wenn Hände da sind, die Gebärde treten kann, wenn die Figur als Kniestück oder ganz gegeben ist, weitere Bewegungsmotive, Aufstehen, Schreiten, hinzukommen mögen. Aber diese Motive sind für den Ausdruck der Bewegung nicht einmal notwendig. Lediglich durch Schärfen des Blicks der Augen kann der Eindruck hervorgebracht werden, daß der

---

wischt und es fertig gebracht, das Bildnis des Martin Daey mit dem des Jan Six auf einer Linie zu behandeln. Dagegen ist in Simmels „Rembrandt" die Analyse der Bildniskunst höchst anregend.



150. Der Schreibmeister Coppenol — Radierung

151. Alter Mann — St. Petersburg

152. Junge Frau (Hendrickje?) Paris

Beschauer angefaßt, angeredet, daß mit ihm Fühlung gesucht wird. Diese Mittel werden eigentlich alle später verschmäht. Nicht als könnten sie nicht ausnahmsweise noch einmal zur Verwendung kommen, wenn Gründe dafür vorlagen. Die zwei Bildnisradierungen des Schreibmeisters Coppenol (B 282, 283, fünfziger Jahre) zeigen nochmals den herausgedrehten Kopf, einen Kopf rund wie eine Kegelkugel mit einem kanzleimäßig subalternen Ausdruck, mürrisch wie ein alter Pudel; aber vielleicht war es auch eine pudelhafte Treue, mit der er an Rembrandt hing. Der Knabe, der Schüler, der auf dem einen der beiden Blätter hinter dem Lehrer erscheint, ist wahrscheinlich von diesem so verlangt worden. Hier war nun nicht mehr Geist herauszubringen, als da war, und deshalb mag der Künstler zu dem alten Mittel der Belebung gegriffen und die Wendung des Kopfes beliebt haben. Das Motiv findet sich noch ein und das andere Mal. Im ganzen aber herrscht jetzt eine leicht modifizierte Stirnstellung vor; wenn Hände da sind, werden die Arme gern durch Lehnen unterstützt, um die Hände fallen lassen zu können, oder sie bekommen eine mechanische Beschäftigung, oder die Nervosität der Finger wird durch eine Blume, ein Buch, ein Augenglas, das sie halten, bemeistert. Häufig dient das Sitzen der gewünschten Wirkung von Ruhe, und man hat bemerkt, daß auf drei Radierungen, die verschiedene Bildnisse geben, auf dem Haaring senior, Lutma und Tholinx (B 274, 276, 284), derselbe Sessel mit Löwenköpfen an der Rücklehne vorkommt. Es war das Werkstattmöbel, in das die Modelle eingeladen wurden, sich zu setzen. Wenn Rembrandt früher die Gesichtszüge aufregte und spannte (das Studienblatt einer zuschauenden oder zuhörenden Menge, acht Köpfe von aufmerksamer Haltung, in den veröffentlichten Zeichnungen, erste Reihe, Nr. 195,[1]) ist hierzu ein vorzüglicher Beleg), so wünschte er nun, was hinter der körperlichen Form sich regte, auszudrücken, und mußte, um die Gemütskräfte sich sammeln zu lassen, jede äußerliche Geschäftigkeit und Bewegung ausschalten. Ein rechtes Normalbildnis dieser Richtung ist der schöne Petersburger Greis, geradeaus und mit zusammengelegten Händen im Sessel sitzend, prachtvoll im Ton zwischen Dunkelgrün und Rotbraun: dazwischen hell

[1]) Meine Auswahl von „Handzeichnungen", Blatt 48.

beleuchtet das Gesicht von großer plastischer Wirkung; ein Ausdruck sorgenvoller Mutlosigkeit; schwielige Hände, die von Arbeit erzählen[1]).

Hand in Hand mit dem Zurückdrängen der dramatischen Bewegung geht die Einschränkung im Zulassen des Beiwesens. Wer das Interesse auf den geistigen Ausdruck und die Fülle des inneren Lebens sammeln will, darf den Beschauer nicht mit Kostüm und überhaupt mit Gegenständen beschäftigen, die sich mit selbständiger Anziehungskraft geltend machen. Darin lag wohl ein großes Abschreckungsmittel für Damen, welche, wenn sie die Inszenierungskünste so gar hoch schätzen, verraten, daß sie auf das Stück selbst kein übermäßiges Zutrauen haben[2]). Es ist schon einmal erwähnt worden, daß die Damen die monochrome Art Rembrandts nicht liebten. Von einem der jüngeren holländischen Maler heißt es, in seinen Anfängen sei ihm der Rat erteilt worden, die weibliche Jugend ja in Lilienweiß und Rosenrot zu malen; da werde es ihm an Erfolg und Verdienst nicht fehlen (Houbraken, III, 169). Auf diesen Wegen war Rembrandt als Porträtist nie gewandelt; aber es gab doch eine Zeit, in den dreißiger wie in den vierziger Jahren, wo er gern die glatte, gedankenlose Jugend malte und Perlen, Bänder, Spitzen und Stoffe mit sichtlichem Wohlgefallen umschmeichelte. Und nun trete man in Erinnerung dieser weltlichen Eleganz und dieser reichen Kleider vor das Frauenbild im früheren Salon carré des Louvre (nicht datiert, fünfziger Jahre). Einerlei, wer diese junge Frau ist (man pflegt in ihr jetzt Hendrickje, die kleine, aber hübsche Bäuerin aus dem Waterland oder Münsterland zu sehen, mit der Rembrandt seit dem Ende der vierziger Jahre lebte[3]): Sie hat Perlen in den Ohren, Perlenreihen am Handgelenk, einen Perlenhänger am Ausschnitt; alles andere aber, Spitzenpassementerie, Pelzwerk, Goldstickerei, geht nicht über die Stufe der An-

[1]) Schon um dieser Hände willen möchte ich die Erklärung als Philosoph Zeno, die in „Oud Holland", XV (1897), S. 3 ff. vorgeschlagen worden ist, ablehnen. Die Anordnung der Manteldrapierung erinnert an den alten Haaring. Vielleicht ist der Kopf, „Rembrandtwerk", V, Nr. 377, dasselbe Modell.

[2]) Es ist übrigens eine Anzahl Damenporträte der Spätzeit da. Die Dame mit dem Papagei; dann die alte Dame mit dem Taschentuch (London, Nationalgalerie); auch jüngere.

[3]) Es ist zu bemerken, daß die Beschreibung ihres Aussehens bei Houbraken möglicherweise den Bildern Saskias entspricht, von der Houbraken keine Kunde mehr hatte und deren Bilder er für die der zweiten Frau hielt.

deutung hinaus; es soll nicht aus dem Dunkel hervortreten, nicht mit der schlichten Schönheit des goldhaarumrahmten Gesichts, des Halses, kurzum der Gestalt selbst in Mitbewerb treten, die vom Licht liebkost wird. Immer bleibt, sieht man Rembrandt in der Nachbarschaft anderer Meister, erstaunlich, wie gering sein Ausmaß belichteter Fläche ist; hier aber gibt der Beschauer seinem Verfahren recht, und dieses Urteil ward unter den erschwerendsten Umständen von der Welt gefunden. Denn im Louvre klang, so wie das Bild früher hing, von der einen Seite die Mondscheinsonate von Leonardos Mona Lisa, von der anderen blickte Tizians Schöne mit den zwei Spiegeln (sonst „la maîtresse du Titien“ oder Alfons von Estes Laura Dianti genannt) herüber. Es ist merkwürdig, Tizian sieht gegen die Weichheit und Fülle des Rembrandttons, gegen die Mächtigkeit seines Lebens hart aus. Theophil Gautier hat das rund zugegeben; er entwirft eine begeisterte Schilderung von Rembrandts Frauenbild und nennt es „une peinture sans rivale“. Wenn Rembrandt in den vierziger Jahren die psychologische Spannung seiner Porträtköpfe herabstimmte, um aus Pelzen und Schmucksachen samt Figur eine harmonische Einheit zu gewinnen, so hat er sich seitdem entschlossen, alles Nebensächliche dem Gesicht unterzuordnen. Trug das Gesicht wie auf diesem Frauenbildnis nicht die Auszeichnung des Geistes, so mochte es durch jene Gewalt fesseln, die von lebensgewisser Jugend ausgeht.

Überhaupt kam Rembrandt nun von der drohenden Veräußerlichung zurück, die in der weitgehenden Rücksicht auf Schönheit der Bildwirkung lag. Erst seine Spätbildnisse haben jene geheimnisvolle Eigenschaft, die von jeder Gefallsucht fern bleibt, und die uns wie ein Shakespearescher Monolog in die Seele des Menschen blicken läßt. Für die Malerei entdeckt er nun, was aller italienischen Kunst verschlossen bleiben mußte. Vielleicht mit Ausnahme der Maler von Brescia und Bergamo (denen wir Lorenzo Lotto als Bildnismaler zuzählen mögen) sehen durchschnittlich italienische Bildnisse wie aus größeren Kompositionen herausgeschnitten aus; es sind Bilder, von Historienmalern gemacht, mit einer Steigerung der Körperlichkeit ins Monumentale, als stünden alle diese Leute in der Öffentlichkeit und auf einem Piedestal, wo man gesehen wird und sich demgemäß hält und benimmt. Es ist das Volk der Gasse und des Marktes, das sich so verewigen

läßt, das die Häuslichkeit nur kennt, um zu schlafen und zu frieren, und dem erst das Eindringen moderner nordischer Gewohnheiten einen Begriff von häuslichem Behagen gegeben hat. Rubens und van Dijck halten sich in dieser Überlieferung; sie malen Menschen der Öffentlichkeit; seien sie lebhaften, seien sie phlegmatischen Temperaments, oder seien sie von diplomatisch vornehmer Zurückhaltung, auf allen diesen Gesichtern liegt der Reflex der Geselligkeit. Rembrandt hat aber den Ausdruck des Innerlichen und Heimeligen für die Malerei gefunden; er zeigt uns Menschen, deren Gedanken und Empfindungen, aus dem Dämmerlicht der Stuben herausgewachsen, eine eigene Welt neben der „Welt" erraten lassen, und zwischen diesen beiden Welten scheinen die Gleise nicht allemal so gefugt zu sein, daß die Weichenstellung leicht zu handhaben wäre.

Die Innerlichkeit des Ausdrucks erscheint nicht wie etwas mühsam Beobachtetes und Erbohrtes, das sich in einer ängstlichen Technik verriete, sondern sie ist kraft einer mächtigen Intuition ergriffen und mit breit strömendem Fluß der technischen Mittel dargestellt. Ein und das andere Mal hat man vor Rembrandtschen Bildnissen den Namen Velazquez ausrufen hören, wobei freilich die ungeheure Verschiedenheit zwischen Begabung und Ausdrucksweise der beiden Meister unverrückt bestehen bleibt. Auch wird man finden, daß in den Bildnissen Rembrandt sich am ersten von der Übertreibung des erwärmten braunen, die Sinne des Beschauers bezaubernden und betäubenden Tones losmacht. Feine graue Töne treten wie ein kühlender Luftzug herein und beruhigen die Temperatur. Im Louvre, wo die Bathseba Lacaze, in Braungold gebadet, in der Nähe des Bildnisses eines jungen Mannes, der einen Stock hält, hängt oder hing, wird man an diesem Meisterporträt der Spätzeit die Wohltat der grauen Töne besonders dankbar gewahren. Indessen mag man angesichts der späten Bildnisse Rembrandts nicht gern lange von ihrer Technik sprechen; denn ihre wesentliche Eigenschaft gibt sich darin kund, daß die Technik durchaus dem Gegenstand dient und für den Betrachter hinter dem Gegenstand verschwindet. Was nun dieser Gegenstand sei, und was der Künstler hauptsächlich auszudrücken trachtete, läßt sich im allgemeinen kurz so aussprechen, daß Rembrandt in diesen Bildnissen das Geistige habe darstellen wollen. Da der Geist vorzüglich dem Alter ge-

153.
Clement de Jonghe Radierung

154. Jan Lutma Radierung

155. Der Dichter Jeremias Decker — St. Petersburg

156. Sogen. Adrian van Rijn — St. Petersburg

hört, so war damit gegeben, daß er alte Menschen bevorzugt oder aber jüngere — dies sei mit allem Vorbehalt, den man in nicht ganz beweisbaren Dingen anbringen muß, ausgesprochen — älter gemacht und also vergeistigt hat. Hierbei wollen wir gern Goethes Umschreibung des Wortes Geist gebrauchen, der ihn in seiner malerischen, jeder begrifflichen Einengung ausweichenden Sprache der Spätzeit: das Vorwaltende des oberen Leitenden nennt.

Da ist der Kunsthändler und Verleger Clement de Jonghe (B 272). Er ist im Lehnstuhl gezeichnet; die Hände, die in Handschuhen versteckt sind, hängen unbeteiligt herab und geben so der Person den Eindruck vollkommener körperlicher Ruhe. Doch ist der Oberkörper etwas nach vorn geneigt, in einer leisen Spannung, und der Blick beobachtend, als höre der Mann aufmerksam zu. Das kluge Gesicht hat eine kräftig-energische Nase, und die umrißlos verschwindenden Lippenränder geben diesem Gesicht eine große Geistigkeit. Deutlich ausgeprägte Lippen sind immer etwas wie Verräter der Sinnlichkeit. Es liegt etwas Unbestechliches, aber nicht Ungütiges in dem ruhigen Blick dieser Augen, wie von jemandem, der die Meinung und den Wunsch des anderen errät und durchschaut, dann aber vielleicht die Lippen zusammenpreßt und schweigt. Ferner der alte Lutma, der Goldschmied (B 276), dessen Kunst Rembrandt sehr geschätzt hat. In seiner Jugend war es gewiß ein lustiger, gutgelaunter, durchtriebener Kamerad, zu allen Streichen und Tollheiten aufgelegt. Seine sehr unklassische Kunst (von der die letzte der Beilagen dieses Bandes handeln wird) steckt voll übermütiger Laune. Nun ist er älter und hat ein Käppchen auf; in der Hand hält er ein Figürchen. Neben den vielen ernsten, manchmal trübsinnigen Gestalten ist diese joviale kaum zu entbehren[1]).

[1]) Das Bildnis des gelehrten Mediziners van der Linden (B 264) ist durch eine Entdeckung von Bredius, „Oud Holland", 27, 1909, 111 ff. als letzte Radierung zu 1664 gewesen worden. Sie war eine Bestellung, der ein Porträt des Doktors von Abraham van den Tempel als Vorlage diente, und als Titelkupfer für ein Buch bestimmt, wurde aber nicht angenommen. Es ist also das Umgekehrte von dem, was man früher glaubte. Nicht Abraham van den Tempel hat Rembrandts Radierung benützt, sondern das Blatt Rembrandts ist nach dem Gemälde kopiert. Beide sind a. a. O. abgebildet. Nur den Hintergrund und den linken Arm (der im Gegensinn der rechte geworden ist) hat Rembrandt

Angesichts der tiefen Wirkung der Spätbildnisse fragt man sich wohl, mit welchen Mitteln Rembrandt zum Ziele komme, und ob nicht, neben der geheimnisvollen Macht seines Tiefblickes, andere, mehr äußerliche Mittel stehen, die der Analyse und wissenschaftlichen Erfahrung zugänglich sind. In der Tat sind solche vorhanden; sie beziehen sich auf die Behandlung der oberen Gesichtshälfte oder auch der Augen allein.

Sehr früh schon, da Rembrandt, um die Möglichkeiten des physiognomischen Ausdrucks zu studieren, das Licht auf einzelne Kopfteile, z. B. die eine Gesichtshälfte oder den Schädel warf, begegnet auch der Versuch, Stirn und Augen durch die überragende Hutkrempe zu beschatten. Es war ein Spiel wie so viele andere Licht- und Schattenmöglichkeiten und erscheint als solches von der Frühzeit an durch alle weiteren Phasen. Endlich aber muß Rembrandt einen bestimmten Sinn damit verknüpft, das Symbol in diesem Schattenspiel enträtselt haben. In den Spätbildnissen kommt die Beschattung der Stirn- und Augenpartie zu häufig vor, als daß man nicht glauben sollte, er habe durch die Mystik dieses verhüllenden Mediums eine bestimmte Meinung ausgedrückt. Einen Verehrer, den Kaufmann und Poeten Jeremias Decker, hat er in einem Petersburger Gemälde so wiedergegeben, ein spätes Bild von 1666 [1]). Ein sechsundfünfzigjähriger Mann von häßlichen Zügen; die etwas geschwollene Unterlippe gibt dem Mund etwas sehr Unschönes, und die Augen haben, was in Holland merkwürdig häufig ist, einen nervlos fischmäßigen Blick. Wir wissen, daß der Mann viel Leid und häusliches Unglück erfahren hat [2]), und so verstärkt der Schattenschleier den Eindruck eines Menschen, der manches durchgemacht hat und Ehrfurcht vor dem Unglück heischt. Ein Jeremias nicht nur dem Namen nach. Ganz ähnlich ist das Bildnis in der gleichen Sammlung, das man auf Rembrandts Bruder Adrian getauft hat (von 1654). Ein alter, gebrochener Mann; die Augen etwas schielend, die Lippen bitter zusammengepreßt, ein

verändert. Auch ist der Unterschied der beiden Augen so übertrieben herausgekommen, daß von Medizinern das linke Auge des Rembrandtschen van der Linden mit dem herabfallenden oberen Lid für atrophisch und blind erklärt worden ist. Das Original van den Tempels hat davon nichts.

[1]) Vgl. de Raaf in „Oud Holland", 30, 1912, 1 ff. und Bredius, ebenda 1913, 272.

[2]) Jonckbloet, „Nederlandsche Letterkunde" [4], IV, 115 ff.

abgemagertes Geſicht, das unter dem Jochbein eine Höhle bildet. Die Melancholie des Eindrucks wird durch ein überfallendes Barett verſtärkt, das wie ein umgekehrter Teller aufgeſtülpt iſt und mit ſeinen niederziehenden Linien und dem Schatten, den es über die Augen herunterwirft, den deprimierenden Eindruck verſtärkt. Dieſe verhüllten Augen haben etwas ſeltſam Schwermütiges und Sorgenvolles. Auch bei noch rüſtigerem Alter (der Herr in der Sammlung Juſupof, St. Petersburg) geben ſie dem Geſicht den Ausdruck tiefgehender Erlebniſſe, die alle Harmloſigkeit verſcheucht haben[1]). Wenn vollends dieſer Blick aus dem Dämmer eines ganz jugendlichen Geſichtes, das von rötlichen langen Locken umgoldet wird, dringt, hat er etwas unerklärlich Zauberhaftes[2]). Es ſind Augen, die einem nachfolgen und zu denken geben, die aus dem Dunkel ihrer Beſchattung heraus den Beſchauer nicht eigentlich ſuchen, ſich vielmehr vor ihm verſtecken, als hätten ſie ein Geheimnis zu hüten, das uns zur Teilnahme zwingt und erregt. Es kommt wohl vor, daß dasſelbe Geſicht mit und ohne jene Verſchleierung erſcheint. Bei der Radierung des Dr. Tholinx (B 284) mögen es nicht unbeabſichtigte Verſchiedenheiten des Abdrucks ſein, je nachdem die Platte mit mehr oder weniger Farbe getränkt war, daß Stirn und Augen das eine Mal beſchattet ſind, das andere Mal nicht. Hier iſt der Dargeſtellte ein noch kräftiger Mann, dazu einer von den Patriziern der Stadt, der Schwiegerſohn des Bürgermeiſters Tulp, den Rembrandt früher als Chirurgen gemalt hatte, und Schwager von Jan Six. Er hat eben im Leſen abgeſetzt und blickt ſehr überlegen über den Tiſch heraus. Je nachdem man den einen oder den anderen Abdruck ſieht, iſt das Geſicht frei, oder es gleitet eine Wolke darüber, und dieſer Unterſchied verändert den geiſtigen Ausdruck. Eine Manier iſt indeſſen aus dieſem Verfahren nicht geworden, und Rembrandt fährt fort, auch ganz beleuchtete Köpfe zu geben. Jedoch wird man etwa bei dem alten Haaring (B 274) bemerken, daß die Abſichtlichkeit des kanaliſierten, für das

[1]) Der Herr und die Dame der Sammlung Juſupof ſind im Krieg nach London gerettet worden. Prachtvolle neue Aufnahmen im „Burlington Magazine“, Maiheft 1921.

[2]) Der junge Mann bei Holford, London („Rembrandtwerk“, VI, Nr. 448), zeitlich zum Kaſſeler Bruyningh gehörig. Über die Bezeichnung Titus, gegen die wir ſtarke Bedenken haben, ſ. S. 531, Anm. 1.

Geſicht aufgeſparten Lichtes gemindert, wenn nicht beſeitigt iſt. Über dem von vorn beleuchteten Kopf ſteht hinten eine zweite Lichtfläche (mehr Lichtfläche als Lichtquelle), ein Fenſter. Hier kann man ein Verfahren beobachten, das der Künſtler in dieſer Zeit des öfteren anwendet, am erſtaunlichſten auf dem Blatt des ſogenannten Doktor Fauſt, den wir in dem ſpäter folgenden Kapitel über das religiöſe Leben abbilden. Das Fenſterlicht gibt die weißgelaſſene Papierfarbe; Geſicht und Hände aber ſind durch den Gegenſatz der umgebenden Schattenmodellierung für den optiſchen Schein ſo ins Helle geſteigert, daß ihre Helligkeit ſtärker wirkt als das unmodellierte Papierweiß des Fenſters, das lediglich in der Fleckenverteilung mitſpricht, ohne Herd einer Ausſtrahlung zu ſein. Unübertrefflich iſt bei dem alten Mann ein Fragendes und Zitteriges im Geſicht ausgedrückt; von den ſenſibelſten Malern ſpäterer Zeit iſt vielleicht niemals ein ſo nervöſer Ausdruck erreicht worden. Hierher gehört auch das Dresdener Greiſenbildnis von 1654, das beſte Stück der Spätzeit unter den Rembrandtſchätzen dieſer Sammlung. Ein prächtiger weißer Bart und ebenſo ſtark beleuchtet das Geſicht, aber mit dem eigentümlich verwundeten Ausdruck, den Menſchen tragen, die mit der Welt auch nach langen Jahren nicht haben fertig werden können.

Unter den Bildniſſen ſeit der Mitte der fünfziger Jahre, und nicht nur an Bildniſſen, ſondern überhaupt an den Figuren dieſer Periode begegnen indeſſen weit häufiger Köpfe, aus denen der Nerv vorübergehender Spannung mit allem Bewußtſein ferngehalten iſt. Ein deutlich erkennbares Syſtem der Augenbildung dient dieſem Zweck, und ſein Kern iſt die Unterdrückung des Augenlichts, des Lichts in der Pupille und Iris ſowohl wie im Weißen des Auges, alſo ein ähnliches Verfahren wie in der antiken Plaſtik, wo niemals (vor der Diadochenzeit) die Pupille plaſtiſch, d. h. mit Licht- und Schattenwirkung dargeſtellt worden iſt, und infolgedeſſen das Auge auf einige Entfernung (in welcher gemalte Augen nicht mehr wirken) nur als Schattentiefe, wie ſie ſich zwiſchen Naſe und Augenbögen ergibt, mitſpricht. Allein, wenn zwei dasſelbe tun, braucht es nicht dasſelbe zu ſein. Die Antike, in ihrer Richtung auf Typiſierung der Geſtalt den geiſtigen Ausdruck nur an der Oberfläche faſſend, hat den Kopf nicht als

157. Jakob Haaring — Radierung

158. Greisenkopf — Dresden

Herrſcher der Geſtalt, ſondern im architektoniſchen Verhältnis des Aufbaus nur eben als Krone der Geſtalt gebildet, und damit kommt vortrefflich und harmoniſch überein, daß aus den pupillenloſen Augen kein Blick, der Aufmerkſamkeit heiſcht, uns fixiert, ſondern daß der Blick dieſer Augen ſanft über uns hinwegzugleiten ſcheint. Umgekehrt hat nicht leicht ein moderner Porträtiſt und Figurenbildner den Blitz in der Pupille des Auges oder im Weißen ſich entgehen laſſen, da mit der anerkannten Vorherrſchaft des Kopfes, des Geiſtes über den Körper in der chriſtlichen Kunſt, der Akzent ſeeliſchen Empfindens recht eigentlich im Auge, im Spiegel der Seele, zuſammengedrängt erſcheint. Dies geht ſoweit, daß bei modernen Künſtlern manchmal die Darſtellung des Auges nicht nur den Körper, ſondern auch beinahe den Reſt des Geſichtes überflüſſig zu machen ſich einbildet. Rembrandt folgt in der Handhabung des Augenlichtes bis zu ſeiner ſpäten Zeit dem allgemeinen Beiſpiel. Dann aber tritt etwas Neues auf. Indem er ſich von der Darſtellung des Vorübergehenden dem Dauerzuſtand tiefer beſeelten Ausdrucks und der vollendeten Durchgeiſtigung der Züge, die von den Intereſſen und Geſchäften des Tages nicht mehr berührt werden, zuwandte, mochte ihn der Einzelakzent der Augen zu heftig dünken; er begann, das Gegenteil lebhafter Erregung und des Verkehrs mit der Außenwelt zu ſuchen; er gab dem Blick etwas nach innen Gezogenes, Unnervöſes, Tiefes und Abgründliches. Das Licht im Auge ward unterdrückt, und dies wird das Hauptmittel des Künſtlers, dem Auge jene geheimnisvolle Macht zu geben, daß es wie ein dunkles Tor der Seele erſcheint. Die ſo behandelten Köpfe erhalten das, was Fromentin, ohne es näher zu analyſieren, „l'accent de l'autre monde qui rend la vie réelle presque froide et la fait pâlir“ — nennt. Nicht wie aus der Wirklichkeit ſieht dieſer glanzloſe, aus Abgründen und Fernen dringende Blick uns an, ſondern wie aus einem Zauberſpiegel, aus überirdiſchen Weiten, und wie aus dem Land der Seelen, von dem kein Wanderer wiederkehrt, und deſſen Dortſein nichts zum Daſein zurück entläßt. Das Erſchütternde dieſer Wirkungen iſt nicht zu beſchreiben.

Unter Shakeſpeares ſpäten Stücken iſt eines, und in dieſem eine Epiſode, die ein Gefühl davon geben mag, um den Ausdruck welcher Dinge es ſich

handelt. Es ist ein Stück mit mehreren, kühn durcheinandergeflochtenen und in der eiligen Kürze reifster Technik skizzierten Handlungen, die in die älteste Zeit Englands verlegt sind, Cymbelin. Auf der einen Seite die Römer, das Volk der Eroberung, auf der anderen der britische Hof, an dem Schönheit voll innerer Bosheit und Herrschbegier, Verleumdung, Gift und Haß, Leichtgläubigkeit und blinder Eifer verblendeter Leidenschaft, Roheit und Lüge ihr Werk treiben. Nirgends gilt echtes Wesen; Schein und Ansehung der Person regieren. Das ist die Welt, die den Bösen fördert und für Treue schlimmen Lohn zahlt. Ein Edler des Königs, Belarius, ist durch ungerechten Urteilsspruch geächtet worden — diese Gestalt ist von Shakespeare frei erfunden —; darauf raubt er die zwei kleinen Knaben des Königs und verbirgt sich mit ihnen in der Einsamkeit der Felsenhöhen und Wälder von Wales. In reiner Natur erzieht er die Kinder zu Tüchtigkeit und Ehrfurcht, fern von allen Menschen und der Verderbtheit der Welt. Es ist kein Paradies; denn der Tod tritt herein, wenn auch mild verklärt durch Gesang und Blumen...

„Fürchte nie mehr Donners Krach
Noch die dräu'nden Wetterstrahlen,
Fürchte nie mehr Spott und Schmach,
Nun vorbei sind Freud' und Qualen."

Wie in wundersam heiliger Stille das Zusammensein dieser Weltflüchtigen und Weltfremden geschildert ist, des müden Alters und der unverdorbenen, hoffnungsseligen Jugend, wozu die verfolgte Unschuld holder Weiblichkeit in der Gestalt der (als Jüngling verkleideten) Imogen den Kreis schließend hereintritt, dies atmet inmitten von Vergänglichkeit und Schein eine Stimmung des Friedens, der nicht von dieser Welt ist. Und diese Unterströmung pessimistischer, ja religiöser Färbung bricht aus allen Verwirrungen und Verwicklungen schließlich hervor: Gnade ist das Wort für alle[1]).

Etwas von seelischer Freiheit und Darüberstehen, von solchem Hauch des Jenseitigen ruht wohl auch auf den Spätwerken Rembrandts. Es ist

[1]) „Pardon's the word to all".

Abb. 159. Jan Six. Amsterdam

das Ergebnis von Alter und Erfahrung eines Mannes, der alle Höhen und Tiefen durchmessen hat. Man nennt es Reife; es ist aber das Ende unserer Weisheit.

Auch den Bildern der Jugend hat Rembrandt in diesen Jahren den Geist seiner müden Einsicht aufgeprägt; sie bekommen dadurch den Anschein, als seien sie früh gealtert. So ist die Radierung des jungen Haaring (B 278), so die Wunderwerke der gemalten Bildnisse des Jan Six (Sammlung Six in Amsterdam) und des Nikolas Bruyningh (Kassel). Die Daten sind 1655, 1654, 1652 [1]).

Der sogenannte Bürgermeister Six war damals, als das Bildnis entstand, noch nicht Bürgermeister, sondern Kommissar, d. h. Vorstand einer der subalternen Judikaturen der Stadtverwaltung, wie sie das Standesamt, die Konkursbehörde usw. waren. Er hat nach dieser Zeit noch 40 Jahre gelebt, und so lange man das nicht wußte, war es begreiflich, wenn Smith den 30jährigen nach dem Augenschein des Bildes auf einen 60jährigen schätzte. Auf dem Gemälde hat Six den Hut auf dem Kopf, zieht die Handschuhe an und ist im Begriff auszugehen. Ein roter Mantel ist über die linke Schulter geworfen, und diesem stärksten Farbenton entspricht als Gegengewicht die Neigung des Kopfes nach der entgegengesetzten Seite.

---

[1]) Erstaunlich sind neben den Bildnissen all dieser stark reflektierenden Menschen die Knabenbilder dieser Zeit, in denen der kindliche Ausdruck vollkommen geglückt ist. Von den schönen Kindern auf dem Kasseler Jakobssegen war schon die Sprache. Von den Kinderporträten im Besitz von Earl Spencer (jetzt Cook in Richmond), Earl Crawford (jetzt Metropolitan-Museum, Neuyork), nebst einigen Jünglingsporträten hat W. Bode die Meinung ausgesprochen, daß sie den Sohn Rembrandts, Titus, in verschiedenem Lebensalter darstellten. Diese Identifikation hat dann Valentiner, Rembrandts Umgebung, für Titus und den ganzen Kreis um den Meister weiter verfolgt. Indessen ist es unstatthaft, die verschiedenen Farben der Augen und Haare zu übersehen. Ähnlichkeit kann wohl nur für wenige wie das Jünglingsbild der Wallacesammlung in Anspruch genommen werden. Das etwas puppenhaft süße, übrigens sehr schöne Knabenbild, früher bei K. Kann in Paris, jetzt in Neuyork, ist völlig brünett und sieht wie ein feines Kind aus dem Süden aus. Wie wenig wissen wir von den Bestellern Rembrandtscher Porträte. Zufällig hören wir einmal von einem Portugiesen. Es ist wissenschaftlich nicht zu empfehlen, der Sucht gewisser Rembrandtkritiker und der Händler, die Bilder auf bestimmte Namen zu taufen, nachzugeben, wo für den Künstler kein Wille zur Modellähnlichkeit vorlag. Jak. Burckhardt ist in ähnlichen Fällen ungeduldig geworden: „Man höre auf, in den Köpfen Rubens und seine Familie erkennen zu wollen" („Erinnerungen aus Rubens", 135, 270).

Auf dem Mantel sitzen Goldborten und Litzen; der Rock darunter ist grau, mit etwas eingemengtem Gelb. Die koloristische Harmonie beruht wieder darauf, daß die Töne legiert sind, und einer zum anderen überleitet. Im übrigen ist freilich von dem Schneider- und Goldarbeiterinteresse, mit dem früher die Beiwesen von Kleidern und Schmuck behandelt worden sind, wenig mehr zu sehen. Alles ist summarisch behandelt, aber keineswegs unfertig. Die Dinge sind genau so weit gebracht, bis sie die nötige Wirkung tun. Wer sich davon überzeugen will, daß nichts unvollendet ist, braucht nur die Knöpfe am Rock untereinander zu vergleichen; alle sind sie in Farbe und Glanz verschieden behandelt, und je nach der Wölbung des Rockes über der Brust einer rötlich, einer weißlich schimmernd und ein dritter matt. Von den Händen sagt Smith, in der Nähe gesehen, seien sie mit einem halben Dutzend Pinselstrichen erledigt, und darin offenbare sich eine so erstaunliche Sicherheit, daß sie jedem Kenner Verwunderung und Bewunderung errege. Die Handschuhe ist Six, wie gesagt, im Begriff anzuziehen; eine Hand ist bloß, die andere ist schon in den braungrauen Handschuh geschlüpft, und die kleine Anstrengung bewirkt (wie Smith richtig beobachtet hat), daß der Kopf sich etwas nach vorn neigt. Übrigens ist die Bewegung der Hände völlig mechanisch, und der Mann befindet sich mit seinen Gedanken ganz anderswo als beim Ankleiden. Da der Beschauer das fühlt, wendet sich sein Interesse sofort dem Gesicht zu. Diese Züge scheinen die eines älteren Mannes, und es mag hier wiederholt werden, daß Rembrandt sicher frei mit der Gegebenheit des Modells geschaltet hat, um den seelischen Ausdruck, den er wollte, herauszubringen. Dünnes Schnurrbärtchen und Mücke, rotblondes, langes, fast seidiges Haar[1]), das mit ein paar Pinselstrichen etwas nach dem Scharlachrot des Mantels gestimmt ist. Auf die Stirn wirft die breite Hutkrempe ihren Schatten; weiter

[1]) Dieses seidige Haar begegnet auf dem Bildnis eines jüngeren Mannes wieder („Rembrandtwerk", V, Nr. 362, im Besitz von Herrn Henderson, England), das die Bezeichnung Six führte, welche aber von den Kritikern der Londoner Rembrandtausstellung abgewiesen wurde. Es ist ein Bildnis e r s t e n Ranges, und möglicherweise früher zu datieren als um 1652. Für die Identifikation mit Six scheint mir ausgeschlossen, daß man von dem Bildnis von 1654 im Sixschen Besitz ausgehe, weil ich nicht an dessen starke Ähnlichkeit glaube. Mit der Radierung B 288 ist dagegen mannigfache physiognomische Berührung.

abwärts liegt volles Licht auf dem warmen Ton des Gesichts. Im Auge etwas Licht. Der Ausdruck ist ein Denken an allerhand Dinge, aber kein Nachdenken und Überlegen, das auf einen bestimmten Punkt gerichtet zu einem Entschluß führte. Will man sich eines ebenso berühmten italienischen Kunstwerkes erinnern, des Pensieroso von Michelangelo in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz, so wird man die Unterschiede in der Schilderung geistiger Abwesenheit deutlich erkennen. Michelangelo hat den Zustand des Nachdenkens gegeben, der der Tat vorangeht; der körperliche Ausdruck ist der der Spannung, wie das Unbequeme der Haltung, besonders an der gedrehten rechten Hand, entscheidend beweist. Binnen kurzem wird das Überlegen am Ziel sein, die körperliche Haltung wird sich ändern, und der Entschluß wie ein elektrischer Funken herausspringen[1]). Dagegen hat Rembrandt alles Körperliche nahezu ausgehängt und in Passivität versetzt. Die Seele dieses Mannes ist voll von Bildern, und die Vision all dieser Dinge kann man von seinem Gesicht ablesen. Er will unter die Leute gehen, vielleicht aufs Rathaus: da ziehen wie im Traum alle die Menschen an ihm vorüber, mit denen er regelmäßig zu tun hat; er hört sie reden und hört daneben ihre geheimeren Gedanken und Interessen, von denen sie nicht sprechen. Und wie es so vor ihm „menschelt", da tritt ein überlegenes, etwas melancholisches Lächeln in seine Augen; etwas Weltfremdes und ein bitteres Durchunddurchsehen spielt über seine Züge, und ein Ansatz mitleidiger Güte wie eines Unbeteiligten und Darüberstehenden mengt sich hinein, als Ganzes ein Gemisch von Ausdruck, das in dieser Unerschöpflichkeit wohl in keinem zweiten Bildnis der Welt wiederbegegnet. „Man verliert den Mut", sagte ein Maler eines Tages zu mir, als wir von dem Bild weggingen. In der gleichen berühmten Privatsammlung des Nachkommen von Jan Six hängt ein kleines Bildchen von Terborch, das auch den „Bürger-

[1]) Herman Grimm hatte das anders und, wie ich glaube, falsch verstanden. Der Ausdruck des Pensieroso schien ihm „ein Brüten ohne Ende", ein „Versinken in ein unbestimmtes Gefühl". (1803.) Hiergegen hat, was jetzt wohl lange vergessen ist, Schnaase heftigen Widerspruch erhoben und den Ausdruck als „Konzentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand, Überlegung, die der Tat vorangeht" erklärt. („Wiener Rezensionen und Mitteilungen", III, 189, Jahrgang 1804). Justi, „Michelangelo", S. 380 f., hat je nach Stirn- und Seitenansicht beide Auffassungen zugelassen.

meister" darstellt. Hier hat er den roten Mantel um beide Schultern hängen. So wie Rembrandt die Hände und die Handschuhe (von denen der zweite in der rechten Hand gehalten wird) ganz breit und anscheinend unfertig gab, um durch nichts vom Kopf abzulenken, so ließ er den Mantel nur auf der einen Körperhälfte sehen. Sein Scharlachrot mit Goldlitzen ist in der Zeit des schwarzen Kostüms (wo es sich nicht um Militär und um Schützen handelte) ohnedies auffällig und wird einem Wunsch des Bestellers entsprochen haben. Denn das ist ja außer Frage: das spanische, zur Weltmode gewordene Schwarz der Kleidung kam Rembrandt wie kaum einem anderen Bildnismaler gelegen. Je geistiger seine Bilder werden, um so zwingender war der Verzicht auf die venezianische Art der Bildnisinszenierung. In den Niederlanden sind Prachtstücke im Sinn der farbigen Überlieferung entstanden, besonders für Staatsmänner und Soldaten. So Moreelses herrlicher Christian von Braunschweig (ebenda, Galerie) ganz auf scharlachroter Hintergrunddraperie; so Moors Wilhelm von Oranien in Kassel, so Rubens' Spinola in Prag (Nostitz)[1]. Aber da Rembrandt die beschaulichen Naturen mehr lagen, so bleibt der Königsmantel seines Sir ein kostbares Sondergut in seiner Bildnisgestaltung.

Wir fügen hier zwei Bilder an, obzwar es keine Porträte sind. Aber bei der rein poetischen Absicht des Spätbildnisses wird die Grenze fließend. Auch ist diesen Gemälden das ungefähr quadratische Format gemeinsam. Das eine, sonst als Architekt bezeichnete, wird neuerdings als Aposteldarstellung in Anspruch genommen; auch wollen wir nicht verschweigen, daß wir — nicht hinsichtlich der Erfindung, aber in der farbigen Durchführung die Zweifel so vieler teilen, ob dieser Kasseler sogenannte Architekt eigenhändig von Rembrandt herrühre. Das andere Stück, das mit der Homerbüste, hat sich als ein „Aristoteles" herausgestellt, den ein sizilianischer Sammler 1654 bestellte (vgl. S. 154 Anmerkung). Wie auch die richtigen Benennungen sein mögen, Rembrandt empfand nunmehr seine Bildnisaufgabe bei Zeitgenossen wie bei historischen Persönlichkeiten als gleichmäßig poetisch.

---

[1]) Der Spinola kommt in Wiederholungen in Braunschweig und Genua vor, und so sind die Meinungen über das Urbild geteilt. Michel, „Rubens", S. 384; Justi, „Velazquez", I, 361.

160. Rembrandt? Ein Architekt oder Apostel — Kassel

161. Aristoteles — Neuyork (Huntington)

152. Bildnis eines Kranken — Berlin, L. Koppel

Der sogenannte Architekt in Kassel ist ein ältlicher Mann, der an einem Tisch sitzt und eben geschrieben hat, nun aber, die Feder in der Hand, sich nachdenklich herauswendet. In der anderen Hand hält er ein Winkelmaß. Man muß sich vergegenwärtigen, wie Rembrandt früher die einsame geistige Tätigkeit geschildert hat, etwa an einem Apostel im Gefängnis, den Philosophen des Louvre und ähnlichen Bildern. Die umgebende Räumlichkeit und manches Nebensächliche führte dabei ein stillebenmäßiges Sonderdasein. Bei dem Kasseler Architekten spricht nichts als der gesammelte Ausdruck der Gestalt. Tiefes Nachdenken, Augen, die kein Stück Außenwelt sehen, sondern ganz mit innerer und geistiger Schauung beschäftigt sind, ein gewisses Drücken und Suchen, das Gedachte nun auch schriftlich erschöpfend auszudrücken und zu formulieren. Die Lust und Qual der Gedankenarbeit sind selten so ergreifend und mächtig im Bilde gegeben worden. Eine rätselhafte, fragende und aufregende Wirkung geht von diesen Bildern aus. Sie öffnen sich langsam dem Beschauer. Ein Werk dieser Art ist nun nach Neuyork gelangt (Mrs. Huntington). An einem Tisch, über den eine Decke von erloschenem Rot gebreitet ist, steht ein Mann. Über dem Tisch werden in einer Nische Bücher sichtbar, über die eine dunkle Draperie hängt. Auf dem Tisch steht eine Büste Homers, und der Mann legt die eine Hand auf ihren Kopf. Er trägt einen schwarzen Rock mit weiten hellen Ärmeln und über dem Rock ein Geschmeide, das geheimnisvoll aufblitzt. Wie oft hat Rembrandt solche goldenen Ketten gemalt! Und warum macht sie gerade hier einen so besonderen Eindruck, als sei sie dem Mann nicht umgehängt, sondern als trüge er sie, wie ein Fisch den Blitzglanz seiner Schuppenhaut? Eitelkeit kann es nicht sein; es ist ein abgehärmtes Gesicht, dessen Blick so dumpf auf der Büste des alten Poeten ruht. Ein Mann ohne Pose und Schein, mehr von der Art, wie die Rembrandtschen Gestalten, die man sonst ohne die Homerbüste Rabbiner zu nennen pflegt. Niemand vermag diese stille Zwiesprache zu deuten. Man vernimmt Laute und Akkorde, wie von der Harfe, über die der Wind rauscht. Die Benennung des Bildes als Aristoteles ist, wie gesagt, nunmehr gesichert. Doch will das nicht viel sagen. Als ein berühmter italienischer Maler des Rembrandtjahrhunderts, Guercino, aufgefordert, ein Gegenstück dazu zu malen, eine Skizze des Bildes als An-

haltspunkt zu erhalten wünschte, äußerte er auf Grund der Zeichnung, die man ihm danach schickte: der Mann solle wohl einen Physiognomiker oder Phrenologen darstellen, da er den Kopf der Büste betaste, um Art und Charakter der Person abzufühlen.

Diese träumende Halbreflexion, die keinen Faden der Gedanken spinnt, sondern sich in Erinnerungen und Betrachtungen treiben läßt, kehrt auf dem zauberhaftesten aller Rembrandtporträte, das Deutschland besitzt, auf dem Kasseler Bruyningh wieder (Titelbild). Aus tiefem Dunkel blickt uns diese lebensgroße sitzende Gestalt an; „lux in tenebris"; nur das Gesicht ist beleuchtet; ein schwaches Licht fällt auf die rechte Hand. Die Fülle der wirren langen Locken, die zwischen Blaubraun und Rötlich schimmern, gibt ihm etwas Genialjugendliches; aber es fehlt das harmlose Dasein, wie es sich auf dem Wiener Bild des lesenden jungen Menschen auf den Zügen ausprägt. Die Gestalt hat sich auf die eine Seite des Sessels geschoben und ist so herausgedreht gleichsam hängen geblieben; der Mund ein wenig geöffnet. Der Ausdruck ist wie eines Menschen, der krank gewesen ist und ins Grab geblickt hat, nun aber in jenem dumpfen Lebensdrang das Licht genießt, wie sich die Pflanzen zum Licht heben. Ein überstandenes Leiden, über das wie der Strahl einer lebenerhaltenden Kraft ein Lächeln aufgeht. Dieses rätselhafte Lächeln, mehr der Augen (die hier etwas schielen) als des Mundes ist es, was man nie vergißt. Auf das Bild des Bruyningh, das Bildnis aller Bildnisse Rembrandts und auf den Sinn der Spätbildnisse wird der folgende Abschnitt nochmals eingehen [1]).

An gegenwärtiger Stelle sei der Faden da weitergesponnen, wo wir bei Bruyningh die dunklen Ringe unter den Augen und Spuren überstandener Erkrankung zu gewahren meinen. Denkt man an das Hundertguldenblatt und seine Kranken, den blinden Tobias, an den Geschlagenen, dessen der Samariter sich erbarmt, an die Sterbenden wie der Patriarch Jakob und so vieles Ähnliche, zumal in Zeichnungen, so öffnet sich ein Ganzes von Vorstellungen, die nie genügend beobachtet worden sind. Sie erinnern an asketisch-mittelalterliche Gedankengänge. Krankheit und Elend gelten Rem-

[1]) Weiterhin S. 536 ff. Auch sei auf meine Schrift „Rembrandt und Wir", S. 15, verwiesen.

brandt wie etwas heiliges; als sei körperliche Ohnmacht eine Brücke, an deren anderem Ufer sich ein Nichtsinnliches und Jenseitiges auftue.

Erst neuerdings ist ein Bildnis bekannt geworden (zur Zeit Sammlung L. Koppel, Berlin), dessen Modell die Spuren schwerer und peinlicher körperlicher Vergiftung im Antlitz trägt und zugleich die Anziehungskraft aller Rembrandtscher Spätbildnisse besitzt. Ein junger Herr, sehr sorgfältig zurechtgestutzt, in goldglühendem Rock mit schwarzem Mantel darüber, mit stutzerhaftem Bärtchen, langen goldbläulichen Locken, die das Gesicht umrahmen, ein Grübchen im Kinn, sitzt im Sessel vor dem Schreibtisch zum Beschauer herausgedreht in der ungefähren Anordnung wie Leonardos Mona Lisa. Die große, stattliche gesunde Hand, die einen Bogen Papier hält, steht in fühlbarem Gegensatz zu dem verwüstet kranken Antlitz. Die Nase ist verkrüppelt (so sehr die Frontansicht das mildert). Das volle Licht fällt auf dieses jammervolle Gesicht, von keinem Schatten des großen schwarzen Hutes beschränkt. Die weitgeöffneten, im Beschauer sich festbohrenden Augen enthüllen eine unendliche Tragik. Diese braunen Augen scheinen, wie verwundet, die Frage zu verraten, ob die Verkrüppelung des Körpers nicht jeden Anspruch auf das Leben, dem die ganze Aufmachung in Haltung und Kleidung zugewendet ist, kindisch und unvereinbar erscheinen lasse. Dieser Mann lächelt nicht wie der Bruyningh. Seine Krankheit wird nicht überwunden [1]).

Ein Lächeln jener Art taucht in Rembrandts Bildnissen und Figuren selten auf; nie begegnet es in der langen Reihe von Selbstbildnissen, die Rembrandt von sich gemalt oder radiert hat. Rembrandt lächelt nicht. Natürlich fallen diejenigen Bildnisse außer Betracht, in denen der Meister

[1]) Die Benennung dieses Bildnisses als Laireſſe (der bekannte Maler und akademische Antipode Rembrandts) ist von Schmidt-Degener in „Onze Kunst", 23, 1913, 1, 117 ff., begründet und vielfach angenommen worden. Man würde sich wundern, Laireſſe gerade von Rembrandt gemalt zu finden. Indessen gab es eine Frühzeit von Laireſſe, da er sich an Rembrandts Manier hielt. Nicht zu übersehen ist aber angesichts der beigebrachten gestochenen Bildnisse von Laireſſe, daß sie eine weit stärkere Kinnbildung aufweisen. Das Rembrandtsche Bild zeigt fast, was die Anatomen ein negatives Kinn nennen. Freilich kann man z. B. an den Stichen, die de Raaf in „Oud Holland", 1912, für Jeremias Decker mitgeteilt hat, starke Willkür, ja Ausdrucksverwandlung der gestochenen Bildnisse verfolgen.

sich selbst als Modell für das Studium des physiognomischen Ausdrucks benützt hat. Diese lachenden Rembrandts der früheren Zeit sind Ausdrucksköpfe, und ein Spätselbstporträt dieser Art (Sammlung von Karstanjen, Berlin, seit Jahren in der Münchener Pinakothek ausgestellt) „fällt in seiner Auffassung ganz aus dem Rahmen aller späteren Bildnisse heraus“ [1]). Lustigkeit ist kein Gemütszustand Rembrandts; sein Lachen — fast jeder macht vor dem Dresdener Doppelbildnis mit Saskia die gleiche Beobachtung — hat etwas Gewaltsames, fast Grinsendes [2]) und entspricht nicht seiner unruhigen, stöbernden und grübelnden Sinnesart.

Die Selbstbildnisse Rembrandts sind durch ihre Zahl einzig in der gesamten Malerei. Aneinandergereiht bilden sie eine Art Selbstbiographie, die man mit den merkwürdigsten Erscheinungen dieser Gattung, wie sie in der Literatur von Augustin bis zu Rousseau und Goethe begegnen, vergleichen könnte. Bei der rein künstlerischen Gesinnung, in der Rembrandt sich selbst malte, haben sie den Wert unbefangenster Zeugnisse; indem sie zeitlich getrennt und vereinzelt nebeneinander stehen, werden sie als Dokumente jenen literarischen Werken teilweise überlegen, bei denen Geschlossenheit und Zusammenhang der Kunstform notwendig die Porträtauffassung beeinflussen. Freilich sind es Aussagen in den Grenzen, die der bildenden Kunst gezogen sind, und die auszudehnen, alle Folter- und Erpresserkünste vergeblich sind.

Das Gesicht Rembrandts nannte schon Baldinucci „faccia brutta e plebea“. Bartsch spricht von „physionomie commune, air grossier et malpropre“. Jakob Burckhardt hat vom Selbstporträt des Palastes Pitti (das den dreißiger Jahren zugehört) geurteilt, es sei ein „gemeines“ Gesicht [3]), und Charles Blanc tröstet, dieses Gesicht sei schön, wie Rembrandts Werke schön seien, durch den Ausdruck. Die Nase ist in der Tat von einer Vulgarität, wie sie dem Schönheitssinn der Alten als Zeichen befangensten „Barbarentums“ erschienen wäre. Der junge Rembrandt bringt sie nicht ohne

[1]) Bode, „Studien“, S. 544.

[2]) Man sehe auch die Bemerkung Vosmaers [2], S. 133.

[3]) In der ersten Ausgabe des „Cicerone“, S. 1021. Seltsamerweise ist ihm dieses Urteil in den späteren, von anderer Hand besorgten Ausgaben des „Cicerone“ konfisziert worden.

163. Selbstbildnis — Radierung, 1. Zustand

164. Selbstbildnis — Radierung, 2. Zustand

165. Selbſtbildnis — London, Visc. Iveagh

Witz zur Geltung, besonders wenn er sich den kecken, herausfordernden und draufgängerischen Ausdruck gibt. Die Stirn ist breit und leicht gewölbt, die Augen klein und lebhaft, der Mund sehr bestimmt, das Kinn sinnlich, aber nicht sehr energisch vorgebaut. Von einem und dem anderen der Selbstbildnisse der ersten und mittleren Periode ist schon in früherem Zusammenhang die Sprache gewesen. Mit allerlei Maskerade und mit Beleuchtungskünsten posselt er an sich herum. Unter den zwei Berliner Selbstporträten ist das mit dem Barett, das einen Schatten über Stirn und Augen gibt, und dem bläulichen Halstuch, das sich fein zwischen Gesicht und Pelz hereinlegt, ein sehr schönes Bild geworden. Je weiter er sich der mittleren Zeit des goldenen Tons nähert, um so besser stimmt sich das Gesicht mit goldenen Ketten, Pelz und Barett zu distinguierter Wirkung zusammen. Dann aber setzt die Spätperiode ungeheuer mächtig mit der Radierung von 1648, Rembrandt, am Fenster zeichnend, ein (B 22). Im ersten Zustand erscheinen Papier und Hände als Hauptlicht ausgespart; zugleich wird durch höchst energische Grabstichelarbeit ein starkes Relief erzielt, womit die Gestalt nach vorn gedrängt wird und eine übermäßige Plastik erhält. Der zweite Zustand zeigt, wie Rembrandt durch gleichverteilte Schattenanwendung die Figur zurückschiebt. Hier ist nun kein Federbarett mehr und keine Kette um des Schmuckes willen; er hat einen Hut auf (weil sich die Haare des Scheitels zu lichten anfangen, und weil vom Fenster mit der Helle auch Kühlung kommt), und das einfachste Hausnegligé an. Der Schnurrbart ist ohne jede Koketterie kurz gehalten; das Gesicht ganz Beobachtung und Spannung. Seltsam, daß man hinzusetzen möchte: dieser Rembrandt ist auch schöner und vorteilhafter als der Geputzte mit seinem frisierten Bärtchen und seinen Toiletteschmeicheleien; die hundemäßig breite Nase fällt vor der geistigen Energie kaum mehr auf, die sich in der Unerbittlichkeit durchdringender Forschung und Diagnose ausspricht. Die ganze Umgebung, Tisch und Wand, alles scheint den Atem anzuhalten; es gibt keine Reize und Witze des undulierenden Tonspiels; nichts als vollkommene Ruhe und erwartende Stille. Wie auf der Radierung von Six (siehe S. 379 f.) die völlige Versenkung des Gelehrten in Denken und Sinnen, so ist hier der Künstler dargestellt, der ganz in Sehen und Beobachten aufgeht. Es ist nur eine Seite

von Rembrandts Begabung; aber sie ist hier fast protokollarisch und urkundlich festgestellt. Der Poet ist ausgeschaltet. In diesem kühlen Blick mag man etwas Herzloses finden, als wäre die Welt ein großer Seziertisch, an dem man die Formen studiert. Rembrandt — und das ist bei dem tiefpoetischen Zug seiner Kunst sehr merkwürdig — hat nicht jene großen, scheinbar nach innen gewandten, wie auf Visionen gerichteten Augen der Poeten, die Märchen erzählen und die äußere Welt vergessen, sondern den Beobachterblick, der ihn bis ins Alter nie verläßt. In solchen ganz mächtigen Naturen erscheint diese Fähigkeit und dieser Zwang wie ein Gegengewicht, das dem Reichtum der Phantasie gesetzt ist, daß sie sich nicht zur Phantastik verliere. Die Schärfe dieses Blickes erweicht sich auch auf den Spätbildnissen nicht; nur wird sie von Empfindungen einer anderen Ordnung begleitet, deren Zusammenhang mit Rembrandts Schicksalen wir nur ahnen können.

Die Selbstbildnisse der fünfziger und sechziger Jahre gehören zu den ergreifendsten Stücken aller Porträtkunst der Welt. Von der Herabdämpfung des psychologischen Ausdrucks im Interesse der Bildwirkung ist Rembrandt nun längst zurückgekommen; wir dürfen nun, da ein Gott „ihm gab, zu sagen, was er leide", das Äußerste seelischer Empfindung erwarten. Das Kasseler Bild mit vom Barett beschattetem Obergesicht zeichnet sich noch durch einen Zug wohlwollender Freundlichkeit aus und stimmt insofern mit der Aussage Baldinuccis, der die „bontà" des Meisters rühmt („Rembrandtwerk", V, Nr. 349). Dann folgt als stehende Halbfigur ein Wiener Bild, sehr ernst, und, in dem gewaltigen, fast misanthropischen Ausdruck noch gesteigert, eine andere Halbfigur, deren Kopf wie eine glühende Kohle aus dem Dunkel leuchtet (1659, Duke of Buccleuch). Das überlebensgroße Porträt beim Earl of Ilchester (jetzt in Neuyork, Frick) haben wir absichtlich in anderem Zusammenhang (oben S. 429 f.) besprochen; denn hier handelte es sich mehr um eine breitwirkende Studie als um den Ausdruck des Gesichts; auch steht die pagodenhafte Wirkung dieses Bildes nicht recht mit dem etwas ängstlichen Blick der zugekniffenen Augen in Übereinstimmung. Für sich steht auch das durch die Ausstellungen in Amsterdam und London zu so großem Ruhm gelangte Bildnis im Besitz von Viscount Iveagh, das ich

166. Selbstbildnis Wien

167. Selbstbildnis Paris, Louvre

168. Selbstbildnis Florenz, Uffizien

169. Selbstbildnis Sammlung Carstanjen, zurzeit München

hauptsächlich wegen der noch besser erhaltenen Züge (die von 1660 ab eine Veränderung erleiden) noch dem Jahr 1659 zuweisen möchte[1]). Rembrandt mit Malstock, Palette und Pinseln in der linken Hand, doch so, daß die Hände im Dunkel fast unsichtbar werden und verschwinden. Fast wäre dieses Stück als ein Repräsentationsbild zu bezeichnen; es ist von einer für diese Jahre ganz ungewöhnlichen, hohen Tonschönheit und Vollendung, und wenn man es im einzelnen der Gesichtsteile mit den anderen Bildnissen vergleicht, so zeigt sich, daß Rembrandt etwas geschmeichelt, d. h. Falten wie die starke Vertikalfalte an der Nasenwurzel unterdrückt und nur die Hauptfalten von der Nase zu den Mundwinkeln stehengelassen hat. Wundervoll ist auch das silberweiße Haar, das sich unter der Mütze zu beiden Seiten hervordrängt. Neben dieser Verschönerung der Greisengestalt wirkt die Veränderung der Züge von hier ab um so auffälliger. Sie ist eine doppelte. Einmal stellt sich mit dem Nachlassen der Spannmuskeln des Auges das Bedürfnis ein, die Augen mit einer gewissen Gewaltsamkeit aufzureißen, wenn es zu beobachten gilt, oder die Augen sind überquellend schlaff, und zweitens verlieren auch alle anderen Formen ihre Straffheit; das Gesicht wird schwammig, wie aufgeschwemmt, was sich schon in dem Iveaghporträt ankündigt, derart, daß das Konstruktive der Schädelform gleichsam zugehängt und verflaut erscheint. (Bildnis bei Lord Rinnaird, wo Rembrandt sich mit einem Dolch und einem hebräischen Buch als Apostel maskiert, 1661 datiert; weiterhin Louvre, 1660; London, Nationalgalerie; Florenz, Uffizien). In den spätesten Porträten scheint ein etwas fataler Zug von Freundlichkeit hereinzuspielen, wie er dem Mann eigentlich fremd ist und den Beginn eines troddelhaften Greisentums bezeichnet (das Bild, das früher bei Sir A. W. Neeld und dann in Berlin in der Sammlung Kappel

[1]) Der siebente Band des Bodeschen „Rembrandtwerkes" gibt für einige der späten Selbstbildnisse eine andere chronologische Anordnung. Insbesondere findet man daselbst die Richtigkeit des Datums des Louvreporträts, 1660, angezweifelt. Dieses herrliche Bild fällt durch die abgemagerten Züge des Künstlers auf. Man meint, es sei nach einer Krankheit gemalt. Aber freilich, wir wissen ja so gut wie nichts von Rembrandts persönlichem Ergehen. Diese Lücken mit Kombinationen ausfüllen zu wollen, würde keinen wissenschaftlichen Wert haben. An dem obigen Text, der auf Notizen, die vor den Originalen gemacht worden sind, beruht, habe ich nichts ändern mögen, soweit ich nicht die Originale selbst wiedergesehen habe.

zu sehen war). In gedunsenem Gesicht schwillt die Knüppelnase auf. Furchtbar geradezu und erschütternd wegen der senilen Heiterkeit ist in dieser Art ein Bild, wo er sich nochmals bei der Arbeit vor der Staffelei gemalt hat (Sammlung von Carstanjen, vgl. S. 538)[1]. Etwas nach vorn gebückt, ein rotes Band um den Hals, an dem ein Augenglas oder ein Medaillon hängt, sieht er sich, von seinem Malwerk den Augenblick abgewendet, im Spiegel. Die Verbindung der hinfälligen Senilität, wie sie sich in dem fast geistesschwach freundlichen Mund ausdrückt, mit der ungebrochenen Meisterschaft der technischen Ausführung und der Unerbittlichkeit des Beobachters, der an sich selbst den körperlich-geistigen Verfall protokolliert, hat etwas Unheimliches. Man kann angesichts dieser Leistung sagen, daß der Künstler in Rembrandt den Menschen überlebt habe.

Im einzelnen geben diese Bildnisse weitere Beiträge zu dem, was früher über die Altentlehre von Rembrandts Spätwerken gesagt worden ist. Die Gesichter wirken sehr ruhig, weil das Hauptlicht meist auf einen weißen oder farbigen Streifen an der Mütze über der Stirn oder am Rock abgelenkt erscheint[2]. Doch kommen auch Lichter auf der einen Stirnhälfte vor, und der gewaltige Kopf des Buccleuchbildnisses hat volle Beleuchtung.

Soll man nun auch eine Antwort auf die Fragen versuchen, die sich immer wieder vordrängen, obwohl keine literarische oder urkundlich geschriebene Überlieferung uns darüber aufklären mag, die Fragen nach dem Menschen, seinen Empfindungen und Seelenzuständen, die Fragen nach dem Glück oder Leid eines Mannes, der, von Reichtum und bürgerlichem Ansehen verlassen, aus der Fülle seines inneren Lebens die Nachwelt mit einem wahrhaft unerschöpflichen Erbe tiefster Genüsse und Gesichte zu beglücken vermochte?

Rembrandt und die Welt haben sich nicht vertragen. Als Maler und Techniker ist er wohl fast bis zuletzt anerkannt und geschätzt worden; ob er als Künstler verstanden worden ist, ist eine davon nicht berührte Frage.

---

[1] In den meisten Beschreibungen wird der Gegenstand links als eine Büste bezeichnet. Es scheint aber eine Staffelei mit einer Leinwand darauf, die in einem Winkel von etwa sechzig Grad zur Wand steht, zu sein.

[2] Auch von Bode angemerkt, „Studien", S. 542.

Sein Genius ist ein anderer als der Raphaels, welcher, zum Glück bestimmt, eine große Assimilationskraft besitzt, von überallher die Elemente seiner Kunst zusammenträgt, in seine eigene Form gießt und allen bringt, was ihnen gefällt. Rembrandt war nicht geboren, ein vorhandenes, von allen geahntes und gefordertes Ideal zu formen, das überall Gefühlte nur eben auszusprechen und zu verklären, sondern eine neue Welt ans Licht zu gebären, einerlei ob jemand danach Verlangen trug, sie verstand und nach ihr fragte, oder ob erst eine ferne Zukunft für ihn reif werden und die Riesenschritte seines Ganges einholen sollte. Immer mehr zog sich Rembrandt auf sich selbst zurück. Etwas Mißtrauisches, fast feindlich Abwehrendes, nicht ohne einen Zusatz von Bitterkeit, prägt sich jetzt in den Zügen aus, und dies läßt ahnen, wie empfindlich weich die Seele des Mannes gewesen. Dies mag die Stimmung sein, die ihn mit Vorliebe zu dem Esthersstoff greifen ließ, der Geschichte der Leiden ungerechten Verfolgtwerdens, plötzlichen Schicksalswechsels und des Glaubens an schließliche Rechtfertigung und Krönung. Er ist in seinem Leben verwundet und geschlagen worden, aber nicht gebrochen. Eine ungeheure Willenskraft, nicht der Aktion, aber des Widerstandes sammelt sich, und dies ist der defensive Ausdruck, der auf allen Spätbildern liegt. Seit der Zeit, da der Dämon des sinnlichen Zaubers von Farbe und Licht ihn lockte und zwang, ist er zu einer stolzen Freiheit emporgewachsen, vor der kein Schein besteht; sein immer noch wachsendes Können verführt ihn nicht mehr; er steht auf beherrschender Höhe. Einsam freilich und ohne Siegermiene. Es ist nicht so, daß eine „Sinfonia eroica“ in diesen späten Selbstbildnissen erklänge; die das glauben, täuschen sich. Nichts von Triumphgefühl und Siegerpose. Bitter, aber im Vollgefühl und der Sicherheit seines Rechts sieht er uns wie ein gestürzter König an, vertrieben und einsam, aber hoheitsvoll und doch ein König.

Rembrandt und der Barockstil.

Die Kunst Rembrandts in ihrem Verhältnis zur europäischen Kunst ihrer Zeit betrachten, ist ein historisches Problem für sich. In den früheren Ausgaben dieses Werkes hatten wir es kaum gestreift, und diese Auslassung war keine Lücke. Wir hatten uns begnügt, im allgemeinen die Kunst Rembrandts als Widerpart der italienischen Renaissance und daraus folgend ihre Sympathie für den italienischen Naturalismus hervorzuheben. Inzwischen hat sich der Geschmack und die historische Aufmerksamkeit in Deutschland entschiedener dem Barockwesen zugewendet, und es zeigt sich eine Geneigtheit, ja ein Eifer, Rembrandt für die Barockkunst zu „annektieren". Wohl oder übel muß man zu diesen Fragen Stellung nehmen.

In den derzeitigen Auffassungen unterscheiden sich zwei Möglichkeiten. Die eine nimmt Rembrandt als Einheit und behandelt ihn als „Barockfall". Wird er aber als typischer Vertreter und Hauptbeispiel für Barockart in Anspruch genommen, so ergibt sich die abgründliche Schwierigkeit der Scheidung Rembrandt—Rubens. (Die allgemeinen Grundlagen dieser ganzen Betrachtungsweise, die kollektivistisch-positivistische Geschichtsphilosophie, die die Einzelpersönlichkeit nur als Sprechorgan der Gesamtheit gelten läßt und die Comtesche „Geschichte ohne Namen" als ihr Ideal anruft, lassen wir hier gänzlich beiseite). Die andere Möglichkeit besteht darin, Rembrandt

entwicklungsmäßig zu fassen, ihn aus dem Barock hervorgehen zu lassen, zu untersuchen, wie er diese Zeitlichkeit abstreift, und wie seine Kunst nach der Krise geworden ist. Diese Betrachtung stößt auf die Klippe, einen „wahren" Rembrandt von einem unwesentlichen scheiden und Rembrandt spalten zu müssen; auch sahen wir bereits, wie dieser zweite Rembrandt abermals an die europäische Zeitlichkeit gebunden werden soll, nur eben an die neuaufkommende, keineswegs allgemeine Stilwandlung des Klassizismus. Die Schwierigkeit, den freien großen Rembrandt historisch einzuordnen, ist damit nicht zu Ende. Den Barockstil definieren, sein Wesen abgrenzen, ist nicht einfach. Auch herrscht über Epoche und Endausgang der Herrschaft des Barocks keine Übereinstimmung. Zumal das Datum seines Anfangens und die Unterscheidung, wo erst nur Symptome und wo verbindliche Kunstäußerungen anzuerkennen sind, ist strittig. Zu allem tritt für die Kunstbetrachtung die Frage, ob es möglich und fruchtbar ist, einen Stil auf das Formal-Künstlerische hin zu isolieren, wie denn einmal Jakob Burckhardt die Formalbetrachtung eines Bildes als „pedantisch" gegenüber der Seele des Bildes seufzend bezeichnet hat. Hier öffnen sich denn die imponderablen Perspektiven historisch-psychologischen Ahnens und kulturphilosophischer Zusammenhänge.

Für die Zeit des klassizistischen Geschmacks, d. h. von Winckelmann bis Jakob Burckhardt war die Stellung der Kunstkritik zum Barock eine einfach ablehnende. Barock galt als der entartete Erbe der Hochrenaissance, der statt Einklang Mißklang, statt Schönheit Unschönheit, statt Einfachheit Übertreibung und Schwulst, statt Ruhe eine der bildenden Kunst unangemessene Vorliebe für die Unruhe der Augenblickserscheinung gebracht und sich somit gegen den ganzen Dekalog der vermeintlich ewigen Gesetze der wahren Kunst versündigt habe. Man bemerkt sogleich in der Entgegenstellung das Vorwalten negativer Eigenschaftswörter, als da sind: maßvoll — maßlos, klar — unklar, gleichgewichtig — gleichgewichtslos usf. Auch als sich eine neue Wertung ankündigte, als man geneigt wurde, die „Qualität" des Barocks in Posten eines neuen selbständigen Stiles auszurechnen, gab

man es zwar grundsätzlich auf, die Züge des Barocks als Verfallseigenschaften der sogenannten klassischen Kunst anzumerken; aber der Versuch, aus den „Sünden" des Barocks Tugenden zu machen, begegnete der Schwierigkeit, das Neue begrifflich treffend zu umgrenzen, da man denn über die Ohren in die altherrschende Gewöhnung der klassizistischen Ästhetik eingesponnen war. Man setzt z. B. Renaissance und Barock als polaren Gegensatz und bezeichnet den einen Stil als klar, den anderen als gewollt unklar. Das soll sagen: an die Stelle symmetrischer Bilderscheinung und der Kongruenz der Hälften und an die Stelle der leichten Ablesbarkeit des Bildlichen tritt eine Erschwerung, indem die Teile sich nicht mehr entsprechen und sich nicht mehr nach der Mittelachse neigen. An Stelle der organisch aufgebauten, in deutlichem Umriß vom Grund sich lösenden, in den Gelenken und im Binnenzusammenhang klar übersichtlichen Figur tritt der unklare, nicht mehr vom Raum abgetrennte, sondern vom Raum angesogene und flutend sich auseinandersetzende Umriß, tritt eine das Organische optisch zerreißende Überspülung mit Licht und Schatten, die die Selbstherrlichkeit der Figur untergräbt und von fremden Gewalten abhängig macht. Unklar ist das so Bezeichnete nur vom Standpunkt der Gewöhnung rationaler Umgrenzung, der die plastische Klarheit als eine Art Korrelat der Begriffsbildung der Logik fordert, Verstand und Logik als einzige und oberste Erkenntnismittel wertet. Wie wäre aber die Kunst mit einem Kunstverstand zu erschöpfen, der nur das Zeichnerisch-Klare gelten ließe, den verschwimmenden und unterbrochenen Umriß oder die „unklare" Zusammenfügung eines Bildganzen, wovon die Empfindung erregt und in Spannung versetzt wird, nur als Mangel, also negativ bewertete? Hier fehlt es an der richtigen Instanz. Die Empfindung ist kein schwächeres Erkenntnismittel, ja in ihrer triebhaften Sicherheit ist sie dem Verstand und seiner wechselnden Beeinflußbarkeit, seinen Überlegungen und Unterlegungen mehr als gewachsen (Talleyrand: „Méfiez-vous de vos premiers sentiments; ils sont presque toujours sincères..."). Was zuerst der rationalistischen Ästhetik als unklar erschien, zeigt sich vor anderem Forum als ein stimmungsmäßig Bewegliches, als ein optisch Spannendes und Wechselndes, als ein Auftauchendes und sich Versteckendes. Das erst Ruhende ist zum Bewegten,

das gleichzeitig Einheitliche zu einem Sukzessiven, das rational Faßbare zu einem musikalisch Unartikulierten geworden. Ist darum das Klare unklar geraten oder würde man behaupten: bildende Kunst sei klar, Musik unklar? Vielmehr müßte man sagen: das Begriffspaar klar — unklar liegt nicht in erschöpfender maßstäblicher Vergleichbarkeit. Es wendet sich an verschiedene Schichten und Organe unseres Erkenntnisvermögens. Das Unklare ist unter Umständen das viel Klarere, nur eben anderen Organen zugängliche. Die isolierte Sehsinnlichkeit und der Verstand reichen nicht aus, es zu erschöpfen. Ein kompliziertes Sehen, das die Gemütskräfte heranruft, wird in Anspruch genommen. Sonach ist der Gegensatz klar — unklar irreführend. Er ist von der herkömmlichen rational-klassizistischen Begriffsweise her konstruiert, also von einer nicht zuständigen Stelle her, also falsch konstruiert.

Den formalen Unzulänglichkeiten der Ästhetik folgen sehr viel gewichtigere *sachliche* Schwierigkeiten. Die größte, gern übersehene: der Barock ist keine einheitliche Stilgröße, und daher kann sein Begriff nicht eindeutig sein. Mehr als bedenklich ist es, von einem polaren Gegensatz zur Renaissance auszugehen. Denn Barock ist *zugleich* Gegensatz zur Renaissance und ihre Vollendung im Sinn folgerichtiger Fortsetzung. Auf diese zwei Seiten des Barocks des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts können daher Definitionen, die aus der einen Ansichtsseite geschöpft sind, unmöglich passen.

Vor allem: Barock ist kein zwingender, unausweichlicher Stil; an dieser Tatsache zerschellt die Modephrase des „Kunstwollens", eines kollektivistischen Begriffs, der nicht von der Sache gedeckt wird. Der Barock arbeitet mit fortwährenden Rückfällen in den „klassischen" Stil. Hat schon das Zwischenland zwischen italienischer Renaissance und Barock, der sogenannte Manierismus, vielfältig auf ältere Stufen zurückgegriffen, haben dann die Carracci, indem sie die florentinisch-römische Vorherrschaft in der Kunst brachen und Parma und Venedig auf den Schild hoben, die farbige Stimmungsmalerei der Giorgione, Correggio, Tizian neubelebt, so ist schon in Hannibal Carraccis farnesischer Galerie der Wille der Rückkehr zu

Raphael fühlbar, und in gleichem Sinn haben dann Guido Reni und Nikolaus Poussin in reaktionärem Zurückbiegen ihre Anfänge verleugnet und den antikischen Umriß und den „Basreliefmarsch“ erneuert. Dieser Rückschlag gegen die barockische Anarchie der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kennzeichnet das Programm der Pariser Akademie und die Kunstübung des „großen“ Jahrhunderts Ludwigs XIV. Ihre Architektur ward zur „zweiten Auflage der Hochrenaissance“. Der Barock der Bernini und Borromini wurde abgelehnt, und in dem Wettbewerb um die Louvrefassade holte sich Bernini in Paris eine Schlappe[1]); ja Michelangelo war von der Akademie in die Acht erklärt worden, da man in ihm den Vater aller revolutionärer Gesinnungen zu treffen vermeinte. Die „Exzesse“ der Rokokokunst sind in Frankreich auf das Innere der Hausarchitektur beschränkt geblieben; das Gebäuse wurde nicht davon berührt. Einen Dresdener Zwinger gab es in Frankreich nicht. Auch wo man sich nicht wie in diesem Land das Wort gab, muß die Architektur der Barockzeit überhaupt mit verschiedenen, gleichzeitig nebeneinanderherlaufenden strengen, freien und „bizarren“ Stilschwankungen rechnen[2]). Somit ist das Fortbestehen der Renaissanceüberlieferung während der sogenannten Barockperiode geradezu als ein charakteristisches Kennzeichen zu nennen. Es ist ein Strom, der neben dem anderen herläuft, mag man auch den anderen (den wir nachher betrachten wollen) als den Hauptstrom ansehen. Neben die unmittelbare Fortführung der Renaissance tritt zweitens eine Steigerung der Renaissancekunstabsichten, wobei die Grundrichtung gemeinsam bleibt, also der Unterschied lediglich ein gradmäßiger ist.

Man kann z. B. die Perücke als Schwulst empfinden, kann die Tiefenwirkung und zunehmende Raumillusion barock nennen: in Wahrheit liegen lediglich offensichtliche Steigerungen bekannter Renaissanceantriebe vor. Polare

---

[1]) Vgl. übrigens zu dem besonderen Fall Berninis Brinckmann, „Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in den romanischen Ländern“, S. 233.

[2]) In seiner „Geschichte der französischen Renaissance“ hat sich von Geymüller unablässig mit diesem Problem gequält und die Bauwerke in Klassen nach den im Text bezeichneten oder ähnlichen Einteilungen des strengen oder freien Stils geordnet. Eine weitere Liste derart habe ich im „Briefwechsel Jakob Burckhardts mit Heinrich von Geymüller“, München 1914, S. 153 ff. abdrucken lassen.

Gegensätze sind es ganz gewiß nicht. Die Mähne eines Pferdes oder Löwen wird niemand als Schwulst bezeichnen; diesem natürlichen Vorkommen hat das siebzehnte Jahrhundert die wirksame Rahmung von Haupt und Nacken abgesehen und völlig in der Linie der Renaissance mit ihr die menschliche Erscheinung weiterstilisiert. Entgegen spätgotischer (mißbräuchlich in Italien Frührenaissance genannter) Magerkeit, Schnigkeit, enganliegend knitterigem Gewand, Dürftigkeit der Gesamterscheinung setzt die Renaissance mit vollen Formen und fließend schwingendem Gewand ein. Sie heroisiert die Figur und apotheosiert das Kreatürliche. Von Raphaels römischer Zeit, von den römischen Gestalten Sebastians del Piombo und von der Antike geht der wachsende körperliche Maßstab zu Rubens weiter. Die körperliche Üppigkeit ist bei Rubens keine Mitgift niederländischer Modelle, wie man immer wieder anhören muß, — denn die Modelle haben sich seit den Eyckschen Zeiten nicht geändert, und damals bildete man harte Knochen, eckige Gelenke und rachitische Kinder —, sondern es ist die Fortführung des Umbildungsdranges ins Heroische und Füllige und Eindrucksame, die schließlich in der Perücke des Königs Nobel gipfelt. Genau ebenso ist die zunehmende Tiefenwirkung in der Malerei die Weiterführung rationalisierend illusionistischer Bestrebungen, die in Italien mit den linearperspektivischen Kenntnissen des fünfzehnten Jahrhunderts wach werden, im folgenden zur Figurenaufstellung in der Vordergrundschicht die Tiefenschichten hinzugewinnen und damit eine Figurenverteilung in nach der Tiefe abnehmendem Maßstab ermöglichen. Damit wird der älteren Gewohnheit der kleinen Nebenszenen im Hintergrund der Platz weggenommen und zugleich im Sinn einer neuen Bildeinheit dieser Episodik der Garaus gemacht. Ein Bild wie Memlings sieben Freuden der Maria, wo das ganze Marienleben, friesartig sich abwickelnd oder über- und hintereinander in einen Rahmen zusammengespannt ist, oder eine Kreuzigung, in deren Hintergrund die übrigen Passionsauftritte als Kleinbeigabe erscheinen, war dem nachmittelalterlichen Geschmack kaum mehr möglich. Was die Linearperspektive angefangen, setzt mit neuen und wirksameren Mitteln die Farben- und Tonperspektive fort. Einheit des Ortes und der Zeit werden für das Bild die überall selbstverständliche Forderung. Die gleichmäßige Interessenverteilung weicht schrittweise dem

Hauptakzent, dem alle anderen Anregungen, Glieder und Teile sich unterordnen müssen. Diese neue Disziplin und Unterordnung findet ihre klare Fortführung in der „tenebrosen" Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Der Grundsatz der Unterordnung, den man gern als barocken bezeichnet, gilt schon bei Raphael[1]). Statt mit linearen Mitteln, mit Symmetrie, mit tektonischem Gleichgewicht, die das siebzehnte Jahrhundert verschmäht und in ihr Gegenteil verkehrt, arbeitet man nun mit Dunkelfolien von Schatten gegen Licht, um den Hauptakzent schlagkräftig zu unterstreichen. Das Licht wird Träger der Überordnung und gibt über frühere Renaissancemöglichkeiten hinaus eine Vereinfachung und Vereinheitlichung der Bildwirkung sondergleichen. Somit erweist sich für den gemeinsamen Zweck das Licht als das tauglichere Werkzeug. Der historische Betrachter darf sich durch das Geschrei von Renaissance und Spätrenaissance über die neue Dunkelmode nicht täuschen lassen. Nichts hat eine so erbitterte Gegnerschaft der lokalfarbigen Überlieferung und der gleichmäßigen Helligkeit hervorgerufen, als die „bequeme Verdunklung" und tonige Entfärbung der neuen Art des siebzehnten Jahrhunderts. Man nannte das Ignorantentum und fand, „das könne jeder", ein Bild mit Dunkel abdecken und sich auf eine schmale Lichtstelle beschränken. Es fehlte nicht viel, daß man es als eine Art Betrug am Käufer des Bildes brandmarkte. Noch an Rembrandt tadelt die akademische Kritik die „ungleichmäßige Durchführung" seiner Gemälde und Radierungen und schrieb sie als Faulheit, Laune und Ketzerei an. Der Abstand der Jahrhunderte erlaubt uns, über all diese Parteilichkeit wegzusehen und wie so oft durch alle Feindschaft und Verfolgung die tatsächlich gemeinsamen Grundlagen und Zielsetzungen zu gewahren. Und so ist die tenebrose Malerei, die von Caravaggio auf die Spanier, Italiener und Niederländer überging, eine Fortführung der Kunstüberlieferung mit anderen Mitteln. Was erst im Dienst der geschlossenen Bildwirkung und der Stoßkraft seiner inhaltlichen Hauptvorstellung mit Klärung der Bildform, mit linearer Durchsichtigkeit, mit Kongruenz oder Gleichgewicht

[1]) Wölfflin, „Klassische Kunst", für die Bildnisse und die heilige Cäcilie, S. 333 und 326 der ersten Ausgabe.

der Teile versucht wurde, geschah nunmehr unendlich viel wirksamer, indem das Licht Träger der Bildeinheit wurde. Entgegen aller äußeren Gegebenheit oder Gewöhnung gibt es binnen kurzem von Italien bis Holland nur eine Methode des Malens. Selbst Rembrandt nimmt an diesem ebenso unitalienischen wie unholländischen Geschmack teil. Italien, das Land der Sonnigkeit und Helle, und gar auch sein Süden (von Neapel bis Malta) wird Hauptquartier der Tenebrosen. In Holland ist eine wahre Leidenschaft für Reinlichkeit und Helle. Dennoch brachte das siebzehnte Jahrhundert eine Woge von Finsternis in die Malerei, um triumphmäßig das Licht zur Majestät zu erheben. Wenn Rembrandt die formalen Effekte mit einem neuen Sinn versehen, sie seelisch gedeutet und entgröbert hat, so bleibt die Gemeinschaft der Ausgangspunkte unverkennbar.

Vielleicht wird es manchem die Einsicht dieser durchlaufenden Richtungen erleichtern und bestärken, wenn man auf die Analogien der allgemeinhistorischen Wandlung hinweist. Der Disziplinierung der Bildkunst, wie sie das allgemeine Augenbedürfen zu fordern scheint, der zunehmenden Bereitwilligkeit der Unterordnung unter eine überragende Kraft und Einheit entspricht das Erleiden eines durchgängigen politischen Schicksals, die Umbildung der Staats- und Kirchenform jener Jahrhunderte. Die republikanische Gleichheit und der Freiheitsspielraum des fünfzehnten Jahrhunderts weicht im sechzehnten Jahrhundert der Monarchie, und weiter weicht die ständisch beschränkte Monarchie und ihr Schwanken zwischen erbitterten Religionsparteien der radikaleren Form einer absoluten Monarchie im siebzehnten Jahrhundert. Der zunehmenden Rationalisierung und Steigerung der politischen und ebenso der kirchlichen Gewalten (Tridentinum, Jesuitenorden) im Sinn gleichförmiger Macht und Einheit — eine historische Erscheinung, der Leopold Ranke sein Lebenswerk gewidmet hat, und wofür seine Darstellung der Umbildung der venezianischen Republik im Sinn einer wirksamen Exekutive und Zuspitzung in monarchische Organe ein besonders geistreicher Beitrag ist (Band 42 der Werke) —, der zentripetalen Reglementierung und dem verabsolutierenden Dogmatismus, der vereinfachenden Systematisierung tritt halb bewußt, halb unbewußt eine Art Vergöttlichung des Grundwesens, eine Ausrühmung ins Sonnenhafte, gott-

gewollt Mittelpunktmäßige zur Seite. Alles, was man historisch Hispanisierung, Zeremonie, Pomp, Nimbus der Majestät nennt, liegt auf dieser Linie und bedeutet mit einem Gran mysteriöser Barockzutat Vollendung und Folge höfischer Auslese und Formausprägung des sechzehnten Jahrhunderts. Das Übergreifen der Palastarchitektur auf den Garten, das Bezwingen der Natur durch die ordnende Kunst, die zunehmende Großräumigkeit aller Bauten und ihrer Teile wie der Treppenhäuser, die Verwandlung der Zimmer in Säle (salone = großer Saal) gehen parallel und helfen den Eindruck höchster Vornehmheit und den Rahmen einer wohlberechneten, im Sinn ihrer Machtverankerung sich freiwillig einordnenden und unfrei gewordenen Geselligkeit hervorbringen. An dieser Stelle setzt nun aber erkennbar eine seelische Reaktion ein, die der Keim des neuen und wirklichen Barockstiles wird und die als Auflehnung des ununterdrückbar Subjektiven gegen die alles bedrohende Majestät der Bindung bezeichnet werden mag. Ein privates Majestätsgefühl wirft sich auf, das nach anarchischer Losgebundenheit und willkürlicher Laune drängt, und in diesen seelischen Spannungen liegen die Wurzeln des Barocks.

Barock ist, um ein paar Schlagworte an den Anfang zu stellen, Bewegtheit bis zum sogenannt Transitorischen, Brechung der Horizontalen, Spannung und Dramatik, Pathetik und ein Dauerzusatz jenes Irrationalen, der im nordischen Barock ausschlaggebend und wesentlich wird und über alle formalen Eigenschaften hinauswächst. Indes gewisse Formerscheinungen allenthalben in der Weltgeschichte wiederkehren und eine Übertragbarkeit der Terminologie selbst in die Antike als möglich an die Hand geben, bleibt dieses, zumal nordisch Wesentliche u n übertragbar. Sind das nun die Dauereigenschaften, so dient für den Umsturz der Kunst, den der Barockgedanke im Schilde führt, subjektive Willkür, ein wildes und respektloses Selbstgefühl als ein Haupthebel. Zugleich wird für die Ausbreitung des neuen Stils der Naturalismus die stärkste Waffe. Diese beiden Erscheinungen sind b e g l e i t e n d e und von den zuvor bezeichneten wesentlichen Bestandteilen abzuscheiden. Für die historische Betrachtung der Entstehung

des Stils drängen die Begleiterscheinungen dennoch, was bei dem Kampf, in dem sich ein Stil durchsetzt, niemanden wundern kann, in den Vordergrund.

Der Etymologie nach scheint das Wort Barock aus dem Sprachschatz der Juweliere zu kommen und Perlen zu bezeichnen, die keine regelmäßige, runde oder birnenförmige, Gestalt haben. Die Meinung, daß barockisch etwas unregelmäßig unstimmiges und widerspruchsvolles bedeutet, spiegelt der Sprachgebrauch zu Winckelmanns Zeit wieder, als der Neuklassizismus im Barock seinen Todfeind ersah. In diesem Sinn zitiert man eine Stelle Wielands:

„Barockischer konnte man nichts als Blaffardinen sehn,
Vom Kopf zum Gürtel so scheußlich als bis zum Knöchel schön."

Die Dissonanz, die sich sperrend wie ein Riegel vor den Traum und die Sehnsucht eines Akkords legt, unvorhergesehene Überraschungen, Verwicklungen, Hemmungen sind dem Barock wesentlich. Er ist Bewegung und Streit, und vor allem Spannung. Er will keine ruhige Dehnung der Horizontalerstreckung, kein Gleichgewicht sich entsprechender Hälften, keine rhythmisch geordnete Bewegung; er liebt das sich Recken und sich zur Geltung bringen, das Ellbogen einstemmen und Ausfahren aller Glieder, die sich gegenseitig zu hemmen scheinen und gegen Einengung und Zwang angehen. Das ist es, was Burckhardt die Demoralisation der Teile nennt, die schließlich gewaltsam durch Licht oder Masse gebunden werden. Und wie die Teile, so das Ornament. Die Dekoration schießt über trennende Gliederungen weg und verliert dabei jede mitgebrachte Form (der „verwilderte" Renaissancedialekt nach Burckhardts Ausdruck): Bald sackt sie sich müde und hängt nach unten, bald bläht sie sich auf und wuchert in Geschwüren, knollige Ohrmuschelformen, bauchige Wölbungen heraustreibend. Eben gleitende Flächen krümmen und spannen sich, bis sie zerreißen. Harmlos ruhenden Figuren werden unverständlich sinnlose Kontraposte bis zur Verrenkung zugemutet. Schon Michelangelo fand das denkbar unbequemste Auflagern auf schiefer, gebogener Fläche, so daß nur das Gegenstemmen

der Beine vor dem Rutschen schützt. Kaum ein Motiv, das der Barock so gierig ergriffen hätte wie dieses! In der Architektur bleiben im Wesentlichen diese Neigungen auf den Binnenraum beschränkt. Der Außenbau ist durch Anstand und Majestät an die Überlieferung stärker gebunden. Nur die Konkav- oder Konvexkrümmungen der Fassade, die Zwiebellinie des Kuppeldachs ist der Tribut an den neuen Stil. Keine Kombination wird indessen wichtiger als das Verhältnis der Kuppel zu den Türmen. Die ruhig abschließende deckelförmig krönende, ja selbst die gestelzte Kuppel befriedigte längst nicht mehr. Der Turm, der im Verschwinden war, wurde als Begleitung und Ergänzung wieder verlangt. Bernini verbesserte die Antike und gab dem römischen Pantheon die zwei Fronttürme hinzu, die der feindliche Klassizismus als die Berninischen „Eselsohren" anklagte. Es hat sehr viel mehr Stilgefühl dazu gehört, sie hinaufzusetzen als sie herabzureißen. Der ganze Barock folgte. Von Sankt Peter angefangen, erhielt die Kuppel wieder die Trabanten ihrer Türme, und die Sache ist nur verfeinert, nicht geändert, wenn die Wiener Karlskirche diese Fronttürme zu säulenfeinen begleitenden Minaretten verdünnt. Diese Vertikalleisten- und Turmrahmung entschied für die Gesamtsilhouette das Hochformat des Kirchenkörpers, und wieder ist es der Pariser Stil, der den Gegenbeweis liefert. Hier kommt der Kuppelbau der Hochrenaissance erst im siebzehnten Jahrhundert. Die Pariser Kuppeln (Val de grâce, Collège des quatre nations, Sorbonne, Invalides) haben keine Türme; die Steilkuppel ist das weiteste Entgegenkommen nach der Barockseite[1]). Wenn sich endlich auch hier die Barocktürme melden, so werden sie durch den neuen Anlauf des Klassizismus abgelöst. Die Schnittlinie liegt zwischen St. Sulpice und Sta. Genoveva (Pantheon). Die Phasen der Baustile laufen nicht synchronistisch, und die Fortdauer der Renaissance zeigt, daß die Barockperiode nicht einheitlich auftritt, sondern nur eben nach vorwaltenden, aber nicht ausschließlichen Richtungen benannt werden kann. Insofern der Turmbau zur Überwindung der Schwerkraft in Verjüngung seiner Geschosse, Erleichterung der Masse eine

[1]) Vgl. die treffende Analyse der Kuppel der Invalides bei v. Geymüller, „Baukunst der Renaissance in Frankreich", 574 ff. Über das Fortleben des Zweiturmemotivs der französisch-gotischen Kathedralfront, ebenda 462 ff.

zweite Natur mit eigenem Gesetz hochwachsenden Vertikaldranges ausbildet, ist er in der irrationalen Gotik das irrationalste Element und verleugnet die niederziehende Schwere der gewöhnlichen Natur am herausfordernsten. In der späteren Gotik kann er das Hauptstück baukünstlerischen Ehrgeizes werden, das eine ganze Stadtsilhouette beherrscht und den Kirchenkörper fast zum Anhängsel herabdrückt. Die Neuaufnahme des Turmproblems im Barock zeigt den Anteil des Irrationalen, der diesem Stil beigemischt ist. Was sich immer in ihm, um in Schlagworten zu reden, gegen das anscheinend objektiv Gesetzmäßige und Naturhafte, das vorbedacht Überlegte und Verstandesbewußte kehrt, also das Virtuose, subjektiv Willkürliche, die Neigung zum Abnormen, Berauschten, das unbegründet Plötzliche und Überraschende — das alles schließt seinen Bund mit jener Schicht des Irrationalen, erfindet Mittel, die einer neuen Kunstabsicht dienen und arbeitet gemeinsam auf einen „Effekt" hin, einen irrationalen Zweck mit rationalen Mitteln.

Das Theater wird die große Erziehungsschule der Barockkunst, und ohne die vollendete Erfahrung der Routine in der sogenannten Szenographie sind Künstler wie Bernini unerklärbar. Er war Meister der Bühne, all ihrer Illusionsmittel und technischen Behelfe. Drei Viertel der Bewegtheit, des Transitorischen und der Pathetik kommen auf Rechnung des Podiums und der Fernwirkung des Theaters und seiner übertreibenden Gewohnheiten. Indem der Barock alles „mit Güte und Gewalt" (Burckhardt) ins Momentane und Dramatische übersetzt, sucht er eine Bewegtheit um der Bewegtheit willen, auch ohne Anlaß sachlicher Begründung. Oder aber er bevorzugt Anlässe und Gegenstände, aus denen sich das seinem Temperament Entsprechende herausholen läßt, Visionen, Ekstasen. Die Bewegung ist nicht mehr wie sonst ein mittleres Abstraktum mehrerer Bewegungsmomente, eine Unterbrechung von Ruhezuständen, andeutungsweise und bedächtig, sondern sie wird als ein Einmaliges und Augenblickliches aus dem Bewegungsablauf herausgeschnitten. Wenn das Mittelalter einen Heiligen Franz darstellte, der in der Ekstase von dem erscheinenden Christus das Gemeinschaftssymbol der Wundmale empfängt, so begnügte es sich mi goldenen Verbindungsstrahlen zwischen den Händen des Gekreuzigten und denen

des Heiligen. Das Erkennbare vertrat jeden illusionistischen Verismus. Wenn Raphael in der Sixtinischen Maria oder in seiner Verklärung Christi auf dem Berg Tabor Visionen, oder Michelangelo in seinen Propheten und Sibyllen die Hingenommenheit höchster Verzückungen und Erleuchtungen malte, so bewegten sich diese Gestalten, ob sie ruhen oder schweben, in erdfern halbgöttlichem Selbstgenügen und in statuarischer Majestät. Gewiß ist keine Nervosität an ihnen. In Berninis Heiliger Therese ist die Verzückung Rausch, Krampf, Nervenhochspannung und Nervenentladung. In Christi Verklärung von Ludwig Carracci (Pinakothek in Bologna) und in Sebastian Riccis Behandlung des gleichen Gegenstandes (zweimal, SS. Apostoli, Rom und Dresden) findet man den Verklärten sich herabneigen und mit den auf der Erde gebliebenen Jüngern gleichsam disputieren. Und so werden überhaupt alle statuarischen Monologe in Wechselrede umgesetzt, jede Schilderung wird in Handlung verwandelt, jede Aussprache wird Disput und Plädoyer. Ein Stil, dem nichts eindringlich, gegenwärtig, sprechend und wirksam genug sein kann, ist seinem Wesen nach dramatisch. Bewegtheit als Temperament, in der Dekoration wie im Figürlichen der Gebärde nichts als Spreizen und Ausschlagen, Schwellen, Flackern, Züngeln, Brennen setzt Leidenschaft und Pathos als Dauerzustand voraus. Da aber ein Dauerpathos durch sein Dröhnen ermüdet, den Träger des Affekts wie den Genießenden, so wird hier eine Gefahr für die Ausbreitung des Stils offenbar.

Das Pathetische ist vorwiegend romanische Mitgift des kosmopolitischen Barocks und ist zugleich dauernde, hochwirksame Äußerungsweise romanischer Rhetorik und Kunst geblieben. In der Begabung und Vorliebe für Theater und Oper wird dort Affekt und schauspielerischer Vortrag selbst in seinen Übertreibungen durch Pose und Affektation nicht als lästig oder unnatürlich vermerkt, indes der Norden sich schwerer in die „Rollen" hineinfindet und dem flinken Gebärdenspiel sein unüberwindliches und unverwüstliches Phlegma, die Langsamkeit und Schwere seiner Körpermechanik entgegensetzt. Die Barockplastik unserer Schloßgärten und Kirchen mit dem Schleudern ihrer Glieder, dem Spreizen ihrer — man meint immer: mehr als zehn Finger, mit allem ballettmäßigen Gehaben und Getue, mit Garde und aufgeregtem Gefuchtel ist und bleibt für uns ein unsäglich Fremdes eines

längſt vergangenen Klaſſengeſchmacks. Jedenfalls iſt das Irrationale, Phantaſtüberſchwängliche, das noch nicht Dagewſene unſer Anteil am Barock, indes das Pathetiſch-Theatraliſche ein äußerlich nur eben Mitgenommenes iſt.

Das italieniſch-pathetiſche Element war nun aber ſelbſt in ſeinem Heimatland vom ſtärkſten Rückſchlag begleitet. Die flaue Ausdrucksloſigkeit des Manierismus der Spätrenaiſſance rief nach der kräftigen und wirkungsſtärkeren Häßlichkeit; das bloß Ererbte und Gekonnte, das Ungefühlte und eklektiſch Phraſeologiſche rief von der Künſtlichkeit zur Natur, und ſo iſt dem ſtelzenmäßigen Barock ein unähnlicher Zwillingsbruder im Naturalismus entſtanden, der ihm Geſelle blieb und in Art und Unart ſich mit ihm verſchlang. Freilich konnte er in Italien nur eine Partei neben anderen ſein; hier blieb die Stilgewöhnung, der Gegenſatz von arte und natura zu mächtig. Das Entſcheidende war, daß er außerhalb ſeines Urſprungslandes Schule bildete und nirgends ſo viel Entgegenkommen und Bereitwilligkeit verwandter Anlagen fand wie in Holland. In dieſen nordiſch-germaniſchen Bereichen, die inmitten der furchtbaren Kriegswirren des mittleren Europas, wenn nicht neutral, ſo doch in einer Sonderpolitik und kulturellen Abgeſchloſſenheit geblieben waren, wurde der Naturalismus Konfeſſion der Kunſt.

Somit umſtanden Naturalismus, Barockpathos und tenebroſe Malerei, jede der drei aus beſonderem Erdreich erwachſen, aber durch Zeitumſtände in den Auswirkungen mannigfach verflochten, die Jugend eines Kunſtgenius, der in der Mächtigkeit ſeiner Kunſtantriebe aus allem Nahrung ſog, ohne daß einſtweilen die Mitwelt, die ihm den Preis gab, ahnte, wie weit er über alles Zeitliche und Zudrängende hinauswachſen würde. Ehe wir indeſſen Rembrandts Verhältnis zum Zeitſtil berühren, ſei noch eine letzte allgemeinere Feſtſtellung gewagt.

In den kunſttheoretiſchen Schriften der Italiener des ſpäteren ſechzehnten Jahrhunderts, ſoweit ſie gegen die florentiniſche Parteiſeite die venezianiſche vertreten, wird wohl in der umſtrittenen Frage des Vorrangs der Malerei oder der Bildhauerei zugunſten der Malerei geltend gemacht, der Bildhauer arbeite in den wirklichen dreidimenſionalen Raum hinein, der

Maler erzeuge durch seine Geschicklichkeit auf zweidimensionaler Fläche die Tiefendimension. Da sie aus weniger Gegebenheiten die gleiche Wirkung erziele, sei die Malerei die künstlichere und künstlerischere Kunst. Die Architektur blieb hierbei außer Vergleichung. Die Barockstufe hat tatsächlich im Sinn jener Theorie entschieden. Die Skulptur des neuen Stils ist in ausgesprochene Abhängigkeit von den Idealen und Methoden der Malerei geraten. Nun geschah es aber, daß sich die Architektur in die nämliche Rangordnung und Abhängigkeit begab (soweit sie nicht die Hochrenaissanceüberlieferung aufnahm und verstärkte). Dies ist so gemeint.

Die bekannte Burckhardtsche Prägung der Vorstellung von Renaissancearchitektur als eines „Raumstils" will besagen, daß ein als besondere Größe angenommener Raum stilisiert, d. h. geformt, begrenzt und in seiner Ausdehnung und Gliederung klar durchgebildet wird. Er ist eine Welt für sich. Der Barockraum dagegen ist kein in allen Teilen wirklich vorhandener, einer messenden Kontrolle entsprechender und ihr gewachsener Raum, sondern er rechnet über den wirklichen Raum hinaus mit einem durch optische Mittel künstlich vorgetäuschten, mit den tatsächlichen Dimensionen und Maßen nicht übereinstimmenden Raum, der den Außenraum hereinzieht und mit ihm kommuniziert. Man mag vorläufig an die Wasserbecken der Barockgärten denken, die der barocken Spiegelmode der Innenräume vorgreifend, den Himmelsraum spiegeln, endlichen und unendlichen Raum durcheinanderbringen. Es ist wohl überflüssig, von den Kunstmitteln zu sprechen, mit denen die Barockarchitektur einen Raum, der so nicht da ist, vortäuscht. Man könnte mit der häufenden Verstärkung der gliedernden Teilungen anfangen, den Säulen bis Halbsäulen in verschiedenem Reliefgrad, die wieder auf Pilastern von verschiedener Stärke auflagern, mehr oder minder Scheinstützen, die keinen Dienst tun, deren Gebälkteile mit zunehmender Verkröpfung die Simslinie durch ihre Schatten zerreißen, und deren hintereinander sich abtiefende Schäfte eine Raumdehnung glaublich zu machen suchen, die nicht wirklich vorhanden ist; man könnte von der Vorliebe für kurvierte Grundrisse und der Unsicherheit sprechen, die sie bei wechselnder Verkürzung je nach dem Standpunkt des Beschauers über die Raumbegrenzung verbreiten, von der wechselnden Einziehung und Ausweitung, von der Verflechtung der Räume,

lauter Kunſtmitteln, die an den Erfahrungen der Kuliſſen- und Theaterproſpektwirkungen geſchult ſind; von der Entfremdung der Gewölbzone von ihrer urſprünglichen Aufgabe des Abſchließens und Raumzudeckens, indem nun von den Seiten Stichkappen den Zuſammenhang der Wölbung zerſchneiden und zugleich die Decke von oben durch gemalte Scheinarchitektur durchgebrochen wird, um den Blick in Himmelsweite dringen zu laſſen, erfüllt mit Glorien und tanzender Figurenbewegtheit. Man müßte ſchließlich von dem Undeutlichmachen aller trennenden Gurten und Simſe reden, indem Wolkenſchleier ſich an ihnen feſthaken, Draperien vorüberrauſchen, Engel wie Vögel mit großen Flügeln herumgeiſtern und jede, auch die ſchwächſte Sitzgelegenheit ergreifen. Eine allverbreitete und alldurchflutende Bewegheit, in der kaum das Baugerüſt als Bühnenträger ſo vieler Effekte ſtillzuhalten ſcheint und ſich an die Zwangsvorſtellung des optiſchen Scheins verliert. Am Beiſpiel des Vorplatzes von St. Peter in Rom, wie ihn Bernini organiſiert hat, fände man ähnliche und andere Kunſtmittel für eine Aufgabe, die gleicherweiſe Eigenſchaften des Innen- wie des Außenbaues fordert, vereinigt, und ſomit wird Raum nicht als gegebene, ſondern als Scheingröße bewieſen. Indem ſich aber die Architektur die illuſioniſtiſchen Gewohnheiten und Methoden der Malerei in ſo weitem Maß dienſtbar gemacht hat, hat ſie ihre Unterwerfung unter den maleriſchen Gedanken, hat ſie den Triumph der Malerei beſiegelt, die vom Barock als Siegerin und Führerin anerkannt wird[1]). Somit kann das letzte Geheimnis des Barockgeiſtes nur der Malerei ſelbſt abgefragt werden, deren Mittel und Möglichkeiten von all den Hemmungen frei ſind, die für Bildhauer wie Architekten die nicht zu überwindenden Widerſtände des Stoffes bereiten, da der Thon in der Bildnerei und der ebenſo proteiſche Stuck in der Architektur nicht für alle Improviſationen genügen können.

Der freieſte maleriſche Genius der Barockzeit und ihr Zauberkünſtler iſt

---

[1]) Burckhardt, „Cicerone“ 10, S. 600: „Der Kunſtgeiſt der Zeit konnte ſich nur in der Malerei mit ganzer Fülle ausſprechen.“ Man bemerke auch den Ausdruck: Kunſtgeiſt. Er ſcheint uns ſchon um ſeiner Neutralität willen viel beſſer als das ſogenannte Kunſtwollen, welches viel häufiger ſein Gegenteil: ein Kunſterleiden bedeutet.

Rembrandt gewesen. Hier lagen von Anfang an alle Möglichkeiten offen. Rubens hat sich in seiner Jugend zu viele Jahre bei der Antike aufgehalten, um anders als durch langes Umlernen und auf Umwegen das koloristische Endziel seiner herrlichen Spätschöpfungen zu erreichen. Velazquez ist im Zwang des Hofdienstes — so verwundert die Kunstgeschichte sich für die Freiheit bedanken kann, die dieser Hofmaler des absoluten Fürstentums genoß — doch zu sehr auf die Bildnisaufgabe beschränkt gewesen, um poetische Wege zu wandeln oder barocke Anwandlungen zu äußern. Auf der anderen Seite verrät der Haß, mit dem die akademische Kritik von Houbraken bis Jakob Burckhardt gegen Rembrandt wütet und die Waffen des Klassizismus gegen ihn scharf macht, durch diese Art indirekten Beweises, daß Rembrandt, je weniger man ihn kannte, um so mehr als Repräsentant des Barocks und seiner Sünden aufgefaßt worden ist. Burckhardt, der die holländische Kunst hochgeschätzt hat („das Amsterdamer Reichsmuseum ist die einzige Galerie ohne langweilige Bilder") hat sehr richtig gefühlt, daß sich Holland und Rembrandt nicht völlig decken. Die Bildniskunst Rembrandts läßt er gelten; im übrigen sei er ein „Spezialist für Licht und Farbe". Das andere „kann er nicht" und decke diese Blöße durch unordentlich flinke Behelfe, die ihn zum „Abgott aller Schmierer" machen. Diese Anklagen werden dadurch nicht zutreffender, daß sie zweihundert Jahre alt sind und ihm in der Hauptsache einen Mangel an Begabung für das Schöne im Sinne eines Schönheitsbegriffs vorwerfen, der für Rembrandt und jede wahrhaft moderne Kunst ein für alle Male überwunden ist. Des weiteren sind aber solche Angriffe gegenstandslos, weil sie auf Unkenntnis der Kunst Rembrandts beruhen und den zeitlichen Charakter, soweit er sich in Rembrandts Jugend als Begleiterscheinung geltend macht, verallgemeinern und festlegen, als sei der Rembrandt der draufgängerischen Selbstcharakteristik, ja der Rembrandt der Nachtwache der ganze Rembrandt. Der genial ketzerische Virtuose, der groteske Umwerter, der pathetische Rhetoriker, der Physiognomiker und Ausdrucksmimiker, der Mann der Dunkelkammer und Laterna magica, der Verächter des reinen (nackten) Umrisses zugunsten kostümlichen Schwulstes, kurz, der Barockanarchist wurde ein Popanz des gesetzespharisäischen Klassizismus.

170. Frans Hals, Herr van Heythuysen Wien Liechtenstein

171. Der italienische Heerführer Alessi. del Borro.
Unsichere Zuschreibung. Berlin

Sieht man auf die unmißverständliche Äußerung des mitgebrachten Talents, so ist Franz Hals in barockmäßigem Sinn begabter als Rembrandt gewesen. Er hat die vorüberhuschende Bewegung des Augenblicksausdrucks, das Leben der Oberfläche im Gewandstoff wie im Mienenspiel des Gesichts in einer Flinkheit des Zugreifens aufgefangen, die dem besinnlichen Rembrandt versagt war. Rembrandt ist dafür zu sehr Mystiker des Stillebens, dessen Innerstes er langsam und schluckweise ausschlürft. Ihm fehlt der Witz des Haarlemers und die keckbarocke Pinselvirtuosität. In den Zeichnungen seiner Jugendzeit kommt er dem barocken Ehrgeiz des Hinschleuderns aus lockerem Handgelenk am nächsten; die Zeichnungen haben das Aufgeregt-Geschwinde, fast Atemlose: man sieht, wie die Gestalten sich aus ein paar Strichen runden und ballen. Jedoch die Gemälde bekommen durch ihre umständlichere Mache, wobei Absichten merkbar werden, Polemisches einfließt, dann und wann etwas Erkältetes und zugespitzt Persönliches, Unsachliches. Die Kneipgenies sind in der Pinselschrift von Hals frisch, flüssig, bezwingend herausgekommen: dem Dresdener Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia glaubt man die Kneipgenialität nicht; hier, wie in der Erotik der Simsonhochzeit fällt Rembrandt fast ins Plebejische, obwohl die Leute viel feiner angezogen sind als die lachenden Brüder von Hals, jedenfalls ins Grinsende und Gefrorene. Wo von Hals feierliche Pose gewünscht wird, bekommt seine Darstellung einen erleichternden humoristisch-ironischen Zusatz. Seinem stehenden Herrn van Heythuysen mit dem großen Schwert und der aufgemachten Draperie hat er einen spürbar schalkhaften Beglitton mitgegeben. (Man muß denselben Herrn in ganz unfeierlicher Haltung, ein Meisterstück transitorischer Barocklust, in Hals' anderer Darstellung, Abb. 33 damit vergleichen.) Selbst die Italiener haben das Feierliche nicht immer ernst genommen, wie das Bildnis des Generals Borro in ganzer Figur (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, unsicherer Zuschreibung) zur Vergnüglichkeit des Beschauers erweist. Ist hier Theater, so hat der Komiker das Wort. Wenn dagegen von Rembrandt ein Mindestmaß von Pose derart, wie sie den Italienern und den Franzosen (der Zeit nach Rabelais) fast natürlich ist, verlangt wird, so zeigt er sich schwerfällig und witzlos. Der Hauptmann und Leutnant seiner Nachtwache sind, vom koloristischen Feuer-

werk abgesehen, wichtigtuende Philister. In der schwierigen Aufgabe der Historie und Komposition, der Hals sich entschlug, weiß der ehrgeizige, junge Rembrandt sehr genau, was er nicht will. Er empfindet die herkömmliche Bildgestaltung als unwirksam, er fühlt sich vor oftbehandelten Gegenständen weder künstlerisch noch kirchlich gebunden, zumal man ihm nicht wie Rubens Altarbilder für die kultische Öffentlichkeit bestellt, sondern Werke für häusliche Andacht, oder einfach Kunstwerke verlangt. Nun wird ihm der Naturalismus eine Art Sprengmittel gegen die Unfreiheit des herkömmlichen Anstandes, und dieses Draufgängertum in Erfindung und Bildausdruck ist es, was der Barockgeist der Zeit als seine große Originalität empfand [1]). Man könnte sich vorstellen, wie er in einen Stich von Rubens' Antwerpener Kreuzabnahme heftig korrigierend mit der Feder hineinfährt (Rubens selber hat in wacher Selbstkritik den Stoff wiederholt vorgenommen und viel besser gelöst als in dem mit Unrecht so berühmten Antwerpener Altarbild), um zu zeigen, wie ohne abgelebten Schönheitsdogmatismus solch ein Gegenstand im Zeichen der Wahrheit gezwungen werden könne. Man wünschte, diese Korrektur zu sehen, so wie man Rembrandt bei der Korrektur von Leonardos Abendmahl beobachten kann. Indessen beweist Rembrandts eigene, zumal die frühe Behandlung der Kreuzabnahme (S. 205 f. und 474 f., Abb. 42 bis 44) aufs neue die alte Wahrheit, daß Kritisieren leichter ist als Bessermachen. Dieser Naturalismus ist kritisch und äußerlich; mit einem Flicken auf der Arbeiterhose, mit einem breiartig zusammensackenden Körper des toten Christus kommt er dem Sinn des Gegenstandes nicht näher. Ähnlich äußert sich Rembrandts Naturalismus der Frühzeit auch sonst in polemisch würzenden Beigaben. So ist die Episode der Seekrankheit in der Darstellung des schlafenden Christ im Sturm auf dem See Genezareth, so sind die „unanständigen Hunde" auf der Täuferpredigt, so der pissende Ganymed. Der naive Realismus seiner übermächtigen Anlage erhält bei Gelegenheit eine

---

[1]) Von Baldinucci wiederholt, wenn auch mehr von der Technik im engeren Sinn hervorgehoben: „Una maniera che si può dire, che fosse intieramente sua". So auch von der Radierung: „Maniera lutta sua propria". An der Nachtwache unterstreicht der Biograph Berninis lediglich die Virtuosität. Die ganze Würdigung ist auf das Barockoriginal zugeschnitten.

bewußte Übersteigerung ins Gewöhnliche und, wo es sich um Pathetisches handelt, in das naheliegende Extrem des Theatralischen [1]). Auf dem großen Stück von Simsons Blendung streift doch das krampfverzerrte, blutüberströmte Gesicht des Helden (vgl. zuvor S. 149, 385 f., 473 f.) und die bleichen, liebesübermüdeten, abgespannten Züge der Delila mit den weit aufgerissenen Augen ans Ordinäre. Die Verbindung von Naturalismus und Barockpathetik (die große Auferweckung des Lazarus) scheint Rembrandt in eine Sackgasse zu drängen. Er muß zurück von der theatralischen Überdeutlichkeit, er muß zu sich selber, er muß vor der lauten Welt, die ihn lockt, aber auch zum Widerspruch reizt, seinen Sinn verschließen, um die stille Stimme der eigenen Natur zu hören. Nicht Naturalismus, auf den ihn seine Feinde gern festnageln, sondern Natur. Nicht Pathetik, sondern Innerlichkeit.

Für diesen Befreiungskampf, der in den vierziger Jahren seine Krise erfährt, ist die Behandlung des Simsonstoffes besonders belehrend. Die überstarke Natur des Helden und seine „bullenmäßige" Erotik und Wildheit, die Goethe in einem Brief an Zelter drastisch beschrieben hat [2]), gab Rembrandt eine Anzahl barocker und fast sensationeller Bildaufgaben. Da kam der Hochzeiter, der den Philisterbuben mit aufgeregtem Gebärdenspiel Rätsel aufgibt, da der Liebhaber, der feiertäglich angezogen dem Schwiegervater mit grob drohenden Fäusten begegnet, da der in Liebesnacht gefangene und grausam Verratene und Geblendete. Diesem seltsamen Abenteuerroman von lockerer literarischer Zusammenfügung muß — so meint die moderne Bibelkritik —, als sein Held ins Politisch-Nationale umgebildet war, ein ganz und gar

---

[1]) Über Rembrandt und etwaige Anregungen der Theaterbühne hat Rud. Wustmann wiederholt geschrieben. „Kunstchronik", Neue Folge, 18, 1906/07, Sp. 81 ff. und „Die Gallerien Europas", 1906, 87 ff. Die Preziosa B 120 ist wohl kein unmittelbarer Niederschlag eines Theatereindrucks, sondern als Illustration für ein gedrucktes Schauspiel entstanden. Diese ganze Frage verdiente erneute sachkundige Behandlung.

[2]) Brief vom 19. Mai 1812. „Die alte Mythe ist eine der ungeheuersten. Eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt, diese rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich, bei wiederholtem Verrat, sich jedesmal in Gefahr weiß, diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt, der mächtige Begriff, den man sich von der übermäßigen Prästanz dieses riesenhaften Weibes machen muß, das imstande ist, auf den Grad einen solchen Bullen zu fesseln."

typiſches Anfangsſtück, die Erzählung ſeiner wunderhaften Geburt und ihrer Vorverkündigung vorangeſtellt worden ſein, und dieſes erſte Kapitel von den Eltern Simſons, von Manoah und ſeiner Frau, gab dann den Stoff zu Rembrandts letztem und ſchönſtem Simſonbild her, und dieſes Bild wurde nicht barock. Dieſen Stoff, da der Mann Gottes ſich in einen Engel wandelt und davonfliegt, um die Wahrheit ſeiner göttlichen Botſchaft von der Geburt Simſons zu beglaubigen, hätte auch mit dem Nachdruck auf das Tranſitoriſch-Barocke und Aufgeregte dargeſtellt werden können. Die Menge der zeichneriſchen Entwürfe läßt ſchwarz auf weiß die Möglichkeiten barocker Löſung mit Kontraposten, übertriebener Proskyneſe, mit aller Finger- und Fußſpitzenerregtheit ſehen. Dazu bringen ähnliche Aufgaben der Tobiaslegende in aufgeregt ausfahrenden Gebärden, Hundegebell, verkürzten Armen und Beinen des auffliegenden Engels die beliebte und naheliegende Darſtellungsweiſe. Aber dieſes Mal überwand ſich Rembrandt und griff nicht nach dem Bequemen und Nahen (vgl. Abb. 91). Er ließ dem Engel die erdhafte Schwere des Mannes Gottes. Die Verwunderung der alten Eltern aber drückte er nicht im Schlenkern und Zackeln ihrer Extremitäten aus. Er machte die zwei Alten zu Hauptperſonen, zwang ſie in erhaben einfacher Eingebung auf die Knie, wo ſie denn in tiefſter Gebetsverſenkung die Hände falten, die Augen niederſchlagen, von nichts äußerem mehr abgelenkt oder angeregt, ſondern ergriffen und feſtgebannt, abgeſchloſſen nach außen ganz der Erſchütterung des Inneren hingegeben ſind. Was mußte alles von Rembrandt abfallen, ehe er dieſen Ausdruck fand! Das Drama, das in Wahrheit ſeinem Genius nicht liegt, wich der von Verſchüttung freigewordenen Quelle tiefſter Lyrik.

Die Kriſe des Naturalismus und der romantiſch abenteuerlichen Gegenſtände und Inhalte kann mannigfach enden. Goethe und wie viele mit ihm haben ſich auf Zeit oder Dauer zum Klaſſizismus geflüchtet. Sie ließen ſich, verzweifelt, von dem Glauben führen, in einer fremden Stilkunſt eine Art objektiver Geſetzlichkeit, Schranke und Beruhigung zu finden, zumal in jener Kriſe bei Goethe nicht Kunſt und Poeſie, ſondern Naturerkenntnisdrang die Führung an ſich nahm. Sein Naturalismus wurde Naturandacht und wiſſenſchaftliches Naturſtudium. Was er hier fand, Geſetzlichkeit, All-

gemeingültiges, Typus, übertrug sich für ihn in naheliegender Verirrung auf die Kunst und raubte seiner Kunst eine ganze Weile den Lebensatem des Natürlichen. Anders Rembrandt, der sein Lebenlang nur Künstler blieb und nicht wie Leonardo die wissenschaftliche Begierde mit der Entsagung bezahlen mußte, der Kunst nur mit einer kleinen Zahl von Schöpfungen zu dienen. Rembrandts Fruchtbarkeit und künstlerisches Vermögen grenzte an das Unendliche, und er blieb bewahrt, eine so unnatürliche „Natürliche Tochter" wie Goethe zu gestalten. Er entfernte sich nicht von der Natur; er gewann ihr, was von seiner eigenen, vom Zeitlichen freigewordenen Seele in sie überströmte, Seele und Gemüt; er schlug zwischen zwei weltenfernen Bereichen eine Brücke von größter Spannweite und Tragkraft; er band Natur und Geist zusammen.

Diese Fähigkeit und die stillen Gewissenshemmungen gegen modische Pathetik und übertreibenden Naturalismus kamen nicht in einem bestimmten Jahr und sind nicht Grenzen einer besonderen Periode. Sie waren immer schon da, auch als jugendlicher Widerspruchsgeist Rembrandt zum Verbündeten des italienischen Naturalismus, der als Widersacher dem Manierismus der Zeit entgegentrat, und zum Wortführer dieser Partei zu machen schien [1]). Rembrandt ist sofort und ohne Hemmung auf seiner Höhe, wo er Einsamkeit und häusliche Abgeschlossenheit, in die die Welt und ihr Narrenwesen nicht eindringt, Heimeligkeit eines in heiligen Stille vorbereiteten und endlich offenbar gewordenen Geschehnisses (Tempelpräsentation, Haag, Heilige Familie, München, die Philosophen und Heiligen (Paris, Stockholm) schildert. Diese beschwiegenen Vorgänge mit ihren Unmeßbarkeiten von Glück und Frieden entlocken den untergründbaren Tiefen seines Wesens von Anfang an erschütternden Naturlaut. Je älter Rembrandt wird, um so freier wird sein Wesen von Angenommenem und Zeitlichem, das sich eine Weile an ihn geheftet hat. Die Umwelt und der Verkehr mit ihr verschwindet; indem

[1]) Schmidt-Degener hat in einem Essai „Het lot der naeturaelste Beweeglijkheid" („Das Schicksal der naturalistischen Beweglichkeit") in „de Gids", Mai 1918, II, 334 ff. Rembrandts Beziehungen zum Barock besprochen. Dieser Aufsatz ist das Gegenstück zu dem anderen des gleichen Verfassers über Rembrandt und Vondel, den wir zuvor S. 112, Anm. 2, angeführt haben. Auch Schmidt-Degener hat schon für die Zeit vor 1642 Rembrandts „heimlichen Widerstand" gegen den Barock hervorgehoben.

die Anregung von außen wegfällt, wird die Figur stumm und gebärdenlos oder die Gebärde regt sich schüchtern und zögernd wie ein Versuch des Flügelhebens. Ein Pilatus, der der Welt das Opfer, das sie heischt, überlassen hat, wäscht sich die Hände; vielmehr, er läßt sie begießen. Sein Gesichtsausdruck verrät ähnlich wie beim Six- oder Bonusbildnis Geistesabwesenheit. Die Figur sitzt im Profil, ohne unnütze Achsenverdrehung. Die Bewegung ist reflexmäßig, kaum bewußt. Die Seele ist fern vom Körper; sie weilt bei dem, was sie wie ein Zuschauer, gleichsam unverantwortlich, hat geschehen lassen (Neuyork). Eine Handgebärde wie die des Saul (Sammlung Bredius, Haag) ist von unerhörter Ursprünglichkeit. In königlichem Staat mit Turban und Krone unterliegt er der Gewalt, die von der Musik Davids ausgeht; seine Wut schmilzt in Tränen, und nun steckt er die Hand aus dem Königsmantel vor und greift nach dem nächstbesten Stück Zeug, dem herabhängenden Vorhang seines Thrones, um die Augen zu trocknen. Wo es sich indessen nicht um intime Stimmungen handelt, sondern um großartige Feierlichkeit einer fast sakramentalen Mitteilung, kann der Sinn des Gegenstandes auch nach der großen Gebärde rufen. In der segnenden Hand Jakobs, dem zur Schwurabnahme vorgestreckten Schwert des Civilis, den tastend vorfühlenden Armen beim Vater des verlorenen Sohnes wächst die Bewegung über die Charakteräußerung einer bestimmten Einzelperson hinaus. Dieses Einzelwesen in aller Bedingtheit einmaliger Züge ist geblieben; aber der pathetische Einzelaffekt ist gelöst, das Individuelle durch die Gebärde in die Stellvertretung eines Allgemeinen gesteigert: Symbol des Segens, Schwurs, der Vergebung. Eine Bewegung von monumental großartiger Formelhaftigkeit, eine liturgische Geste, durchtränkt und gleichsam ordiniert durch ein Überirdisches, das mit Handauflegung und magischem Zwang das Einzelwesen regiert und leitet. (Abb. 117, 148, 189.)

Solche Lösungen und künstlerischen Entdeckungen greifen der Leistung ganzer Jahrhunderte vor, und Rembrandt ist darin bis heute einzig geblieben.

Die stärkste Belastungsprobe erfährt der Naturalismus des siebzehnten Jahrhunderts durch die Fortdauer der religiösen Aufgabe. Es ist nicht nur

172. Die Handwaschung des Pilatus — Früher A. Kann, Paris, jetzt Neuyork, Metropolitan-Museum

173. Saul und David — Haag. Bredius

die Malerei, in der der Naturalismus die ikonographische Überlieferung zerbricht.

Die Architektur bietet das nämliche Problem, seit das Abreißen der gotischen Überlieferung und das radikale Bemühen um eine absolute, an keinen äußeren Zweck gebundene ideale Form (Zentralbau) die Grenze des Kirchenbaues gegen den Profanbau verwischt, und danach der optisch-sinnliche Naturalismus die Aufgabe von Palast- und Kirchenbau ästhetisch ununterscheidbar gemacht hat. Die Empfindungen der Menschen säkularisierten sich, und für die künstlerische Darstellung bringt der Naturalismus die epische Distanz ins Wanken.

Jahrhundertelang haben Heilige, auf Altären über die Andacht der Gläubigen erhöht und aus goldenen Himmelsfernen herabblickend, in geistig-asketischer Unirdischkeit in der Kunst gelebt. Diese lange Gewöhnung legt die Betrachtung nahe, daß in der Beurteilung des religiösen Charakters einer Kunst nahezu alles auf Dauer und Kraft der Überlieferung gestellt ist. An sich sind goldene Hintergründe oder goldene Mäntel und Heiligenscheine nicht die Spur religiöser als natürliche, landschaftliche Hintergründe, als Figuren ohne Nimbus oder mit beliebigen Gewandfarben. Daß das Gold die Gestalten auf eine unwirkliche Folie, sozusagen ins Leere und Ferne stellt, ist nur ein Mittel, den Abstand deutlich zu machen, aber nichts religiös Wesentliches. Nur die Übereinkömmlichkeit langer Zeiträume, durch jene Beigaben religiöse Gestalten auszuzeichnen, hat ihnen eine Art religiösen Stempels oder Passes gegeben. Als die Heiligenscheine ihre metallische Dichtigkeit verloren, sich in dünne Streifen auflösten und zergingen wie der Mond am Licht des jungen Tages, als das zunehmende Verlangen nach Bildniswirklichkeit den heiligen Gestalten Modelle unterlegte und sie aus mythischer Ferne in allzu nahe Deutlichkeit und Nachbarschaft heranzwang, warf sich ein neuer Idealstil mit neuen Heroisierungsmitteln und neu vergrößertem epischen Abstand dieser Gefahr entgegen. Die Kirche ging auf diesen Idealstil (so fremd seine Wurzeln waren) ein, nahm den neuen Kanon körperlich harmonischer Vollkommenheit, sein gesteigertes Menschentum für ihr Göttliches an und nahm an der verhängnisvollen Verwechslung zwischen ästhetischer und ethischer Vollkommenheit teil, die den

religiös instinktlos gewordenen Katholizismus der Renaissance kennzeichnet. Das Heilige und das sinnlich Schöne sollten in eins gebracht werden[1]).

Erst als das neue Piedestal durch den Naturalismus erschüttert, als zugleich mit der Entheroisierung der Heiligenfigur der Respektszwischenraum weggenommen wurde, bemerkte die Kirche, daß ein Lebensnerv ihrer religiösen Kunst getroffen sei und schritt wie gegen die Ausschreitungen antikischer Nacktvorliebe so gegen die Proletarisierung der religiösen Stoffe ein. Hierbei war der Erfolg der sogenannten tridentinischen und späteren Bestrebungen gering. Der Naturalismus wurde mehr durch den italienischen Stilwillen als durch die Kirche zurückgedrängt; aber die Renaissanceeinstellung samt ihrem Körperideal und dem Umstilisieren des Natürlichen in ein weltlich gesteigertes Überwirkliches blieb. Pomp und Majestät nahmen zu, und der kirchliche Ausdruck folgte dem Zeremoniell und Nimbus des absoluten Fürstentums. Der Barock fügte dramatisierende Eindringlichkeit und den reichen Apparat seines steigenden Sensualismus hinzu, wie ihn die nicht mehr sakrale Kunst zur Verfügung gab.

Man könnte, an protestantische Urteile gewöhnt, die Anklage erheben, die gesamte religiöse katholische Kunst sei seit dem siebzehnten Jahrhundert säkularisiert worden und würde mit solcher Verurteilung auch alle katholischen, gotisch voreingenommenen Köpfe zu Verbündeten haben. In der Tat fehlt den Barockkirchen, soweit in ihnen die theatralisch-illusionistische Raumphantasie waltet, und alle entsprechenden sinnenblendenden Dekorationseffekte losgelassen sind, die religiöse Stimmung. Ob man sie nun das Festhaus Gottes oder einen Palast der Armen nennen mag, ob man sich Gott als den allerhöchsten maître de plaisir oder die Armen als Almosenempfänger an der Tafel des Reichen vorstellen mag — es bleibt der Eindruck einer para-

[1]) Drastisch hat sich Goethe über die Schwäche dieser Verwechslung in dem berühmten Brief an Jakobi vom 7. März 1808 geäußert: „Bei den Alten, in ihrer besten Zeit, entsprang das Heilige aus dem sinnlich faßbaren Schönen. Zeus wurde erst durch das olympische Bild vollendet. Das Moderne ruht auf dem sittlich Schönen, dem, wenn man will, das Sinnliche entgegensteht; und ich verarge dir's gar nicht, wenn du das Verkoppeln und Verkuppeln des Heiligen mit dem Schönen oder vielmehr Angenehmen und Reizenden nicht vertragen magst: denn es entsteht daraus . . . eine lüsterne Redouten- und Halbbordellwirtschaft" usf.

doxalen, kaum religiösen Ideenverbindung. Alles ist an diesen Bauten festlich und geputzt, ständisch vornehm und nur gemacht für schöne und wohlgekleidete, luxusfrohe Besucher. Ärmliche Leute oder die schwarzasketischen Geistlichen und Nonnen wirken als Staffage in solch weltglänzenden Binnenräumen wie fatale Kleckse, die, niemand weiß wie, auf eine hellsaubere Fläche geraten sind. Dennoch, das Religiöse kennt so unendlich viele Verpuppungen und Schalen, der romanische Katholizismus und seine Kunst ist etwas so Lebendiges, daß man vorschnelle Urteile nicht genug zurückhalten kann. Auch hat jeder Sensualismus seine mystischen Brücken zur Geistigkeit, und zumal die erotoforme spanische Mystik des sechzehnten Jahrhunderts, die die christliche Seele ästhetisch säkularisiert und aus christlicher Empfindung die sentimental weltliche, sich selbst genießende Empfindsamkeit umgebildet hat, hat das sinnlich-geistige Kleid der „schönen Seele" gewoben. Wenn das durchschnittliche nordische Empfinden Berninis Relief der Ekstase der heiligen Therese kaum anders denn als eine Danaë wertet, so könnte dieser Eindruck von „Zweideutigkeit" doch auf unserer nordischen Befangenheit beruhen. In uns ist das christliche Erbe des Mittelalters, das nun einmal das Verhältnis des Körperlichen und Geistigen (und nicht zu unserem Nachteil) als eine polare Grundspannung fast dualistisch empfindet, lebendiger geblieben, indes die antikische Grundlage, ihre Verstärkung und Erneuerung bis heute die Einstellung südlicher Völker mitbestimmt. Ob man das Geistige und Seelische als eine feinste Blüte des Körperlichen empfindet oder als ein ganz und gar Selbständiges und Unmittelbares, das wie gefangen aus den Gittern körperlicher Einsperrung hervorleuchtet, das sind Unterschiede der Welt- und Kunstanschauung, zwischen denen es keinen Ausgleich geben kann. Mag das unverlierbare christliche Gesamterbe der europäischen Völker eine Mitgift sein, die, verdunkelt und unkenntlich gemacht, doch nicht aufgebraucht werden kann, und die dem südlich katholischen Barock, das sich nicht nur geographisch weit nach Norden verbreitet und Bürgerrecht erhalten hat, jenes gleitende sensualistisch-spirituale Hin und Her, jenes Schillern und Pendeln oder auch jenes Gran faustischer Sehnsucht nach Freiheit, Unendlichkeit und Erlösung gegeben hat, welches der echten und starken Antike, solange sie sich nicht zersetzt hat, fremd bleibt:

all dem entgegen ist das nordische Empfinden im Metaphysischen verankert. Rembrandts Kunst ist der unerschütterliche Rückhalt gegen die (Ruskinsche) Anklage, daß die holländische Kunst Materialismus sei und im Stofflichen des schönen Schimmelfells oder des blanken Kessels verhaftet bleibe. Rembrandt hat nicht nur die Grundstimmung der Andacht zur Natur mit ganz Holland gemeinsam; der Wille zur Natur tritt in dem Aus- und Umgreifenden seines Genius, der polare Gegensätze umspannt, mit antithetischer Verschärfung seinen Ahnungen höchster Geistigkeit zur Seite. Es ist aber unerlaubt kurzsichtig, die religiösen Bilder Rembrandts als Belege moderner Vermenschlichung des evangelischen Christus (in der Art von Renans „cher confrère — Christus") zu deuten. So greifbar und natürlich in Rembrandts Kunst aller körperliche Ausdruck bleibt, er ist ein für allemal zu einem Träger und Hebel einer von ihm sich ablösenden selbständig freien Geistigkeit geworden.

Ein Gemälde wie die Anbetung der Könige (Buckingham-Palast, London), dessen Gegenstand üblicher Anlaß für die Entfaltung von Hofstaat, Prachtgewändern, Zeremoniell und karawanenhaftem Troß war, wird Ausdruck fürstlicher, also doppelt eindrucksvoller Demut und Hingabe an das alle menschlich-ständischen Unterschiede auslöschende Gotteswunder. Die Huldigung an das Christkind vollzieht sich in dem geheimnisvollen Aufgleißen von zuckenden Lichtern und auftauchenden Farbtönen, die das Dunkel wie mit Ahnungen einer übernatürlichen Welt blitzartig durchreißen, Boten einer Macht, die von Jenseits waltet und herübergreift. In diesem Sinn ist die unbegreiflichste Gestaltung von Nichtsinnlichem, irrationalen Prophezeiungen und Verzückungen durch eine an das Sinnliche gebundene Kunst das Radierblatt der Tempelpräsentation (B 50). Ein früherer Versuch Rembrandts, gleichfalls ein Radierblatt (B 49), erlaubt, den immer höher dringenden Flug des Künstlers abzumessen. Kein Breitformat mehr, das auf Nebenzentren ablenke, keine Taube des Heiligen Geistes mehr als äußerliches Anzeichen der Geistmitteilung, kein dem Bibeltext folgsames Gestalten einer doppelten Prophetie in den zwei Figuren des Simeon und der Hanna, sondern Simeon allein, der auf dem harten Steinboden des Tempels kniend das Christkind dem Priester darreicht und im Geist verzückt wird, indes der Priester und sein Gehilfe, in unwirklichem Licht strahlend, die Heilswirkung

174. Anbetung der Könige — London, Buckingham-Palast

175. Die Darstellung im Tempel — Radierung

gleichsam gewährleisten (vgl. was zu diesem Bild weiterhin S. 617 bemerkt wird). Durch alle Hüllen und Bindungen hat hier ein rein Geistiges seine Ketten gesprengt und die überirdische Sprache gefunden. Aus den liturgischen Formeln bricht das Wesen einer magischen „Sukzession", die in Tiefen und Fernen zurückführt und dem verwaltenden Stellvertreter den Abglanz des Nichtmehrpersönlichen, des Urtümlichen und Ewigen verleiht.

Freilich, es bleibt die Grenze aller sogenannten religiösen Kunst, und die Rembrandts nicht ausgenommen, bestehen. So weitgreifend die Dienste sind, die die Kunst in allen ihren Äußerungen, Musik, bildende Kunst, Bühne, der Religion geleistet hat und leistet, Religion und Kunst bleiben in ihrem Tiefsten unvereinbare Größen. Kunst ist eben nicht Religion, und hieraus erklärt sich die historische Spannung, die immer in Zeiten, da sich die Religion aus dem Überlieferungsmäßigen heraus zu sich selber besinnt, von den altchristlichen Zeiten zu den Zisterziensern, zum Bildersturm der Reformationszeit wiedergekehrt und in der reformierten Kirche Dauerzustand geworden ist. Auch Rembrandt hat die assoziativen Fähigkeiten seiner Kunst souveräner Geistigkeit, die aus den schwersten sinnlichen Banden einer leibhaften Körperlichkeit frei wird, nur eben bis an die äußerste Grenze steigern können. Seine Kunstmittel haben die Feder- und Schwungkraft körperlicher Sprungbretter verstärkt. Aber es ist nicht anders. Über das Gleichnismäßige kann keine Kunst hinausdringen.

Die Veredelung des Naturalismus, die vergeistigende Kraft, die ihn zum Träger selbst der religiösen Aufgabe umgezwungen hat, wodurch der Naturalismus aus der italienischen Episode heraus Dauerform in der Kunst gewinnt, ist der eine Grundpfeiler des Kunstereignisses, das sich Rembrandt nennt. In einem Jahrhundert der Pose, des Scheinenwollens, des rational Absichtsvollen und Übersteigerten hat er Einfachheit und Natürlichkeit, hat er die Sprache des Herzens gerettet und gegen den allmächtig sich breitenden Strom von Renaissance und Barock, die aus der Kunst immer mehr ein Stück volksfremder Klassenrepräsentation mit allen Veräußerlichungen gesellschaftlich gebildeter Übereinkömmlichkeiten und barocken Aufputzes zu machen drohten, gegen den Geschmack aristokratischer Auslese, der sich aka-

demisch dogmatisch befestigte, den volkstümlichen, den menschlichen und insbesondere nordisch menschlichen Kern der Kunst gesichert.

Aber nun kommt ein zweiter großer Titel hinzu. Der Kolumbus der modernen Kunst — in den antiakademischen Pariser Malerwerkstätten um 1850 hieß Rembrandt der Luther der Malerei — wird eine Art Kopernikus, und wie dieser der Erde den Mittelpunktnimbus nimmt, so zerstört er die antikitalienische, im Barock fortdauernde Überlieferung der Haupt- und Mittelpunktstellung des Figürlichen in der Kunst, indem er der Allseele und der Elementarkraft des Raumes Ausdruck gewinnt, diesen das künstlerische Sprachorgan schafft und die Figur zu einer Art Sprachrohr, um im Bild zu bleiben, herabdrückt.

Alle Figurenkunst beruht auf der Vorstellung, daß der Mensch das Maß der Dinge sei, und alle Figurenkunst kommt im Laufe der Zeit, da der Mensch an sich selber genug bekommt und die Welle des Pessimismus steigen fühlt, an einen Punkt, wo das Los-von-der-Figur, die Erlösung der Figur von sich selber — ausgesprochen oder nicht — Schlagwort wird, wo der Wunsch nach Beruhigung, Frieden, mindestens nach Betäubung allgemein wird und den Seelenzustand, der nach Glückstimmung und Beschwichtigung verlangt, zur Aufnahme einer anderen Kunst bereit findet. In der altchristlichen Zeit ist der Antike der plastischen Figur die unvergleichliche Erfindung der in Architekturfläche gefangenen, beruhigt eingebetteten Mosaikfigur inmitten eines betäubenden Farbenrausches, der allen Raumformen die umrissene Deutlichkeit nimmt, entgegengesetzt worden. Was im sechsten Jahrhundert der Aufschwung der Architektur ermöglichte, daß sie die Figur gefügig macht und fast einschluckt, das war im siebzehnten der Landschaft vorbehalten. Diese neue Kunst der Naturseelendeutung und der Eroberung des Alls erlöst die Figur aus der quälenden Ichsucht, die die unersättliche an eine Kette von Genüssen und neuen Begierden schmiedet, und weist ihr eine bescheidene Staffagenrolle zu. Die italienische Kunst konnte von sich aus diese Wandlung nicht erzeugen. Es sind dort Fremde von nordwärts der Alpen gewesen, Poussin und Claude, die dem Süden die Sprache der Landschaft erschlossen haben. Im ganzen gesehen behielt aber der Barock die alte Vorherrschaft der Figur, wie sie der Antike und der italienischen Kunst-

überlieferung selbstverständlich gewesen war und behielt die Renaissance-steigerung ins Heroische und behielt gleichfalls die Steigerung der Figur ins heroisch-mythologisch Nackte. Wo immer italienisch-antike Erziehung wirkte (Rubens), erhielt sich der Stil des Figurensolosatzes. Der landschaftliche Satz aber, nicht als Ausnahme, sondern als Grundform, war dem Norden, insoweit es von der Renaissance unüberspülter Boden war, vorbehalten. Holländische Landschaftsmalerei ist mit der Genrekunst das eigentliche Neuland der Kunst. Hier sind die Probleme vor- und durchgearbeitet worden, die sich maßstäblich und geistig mit den technischen Bemühungen, die Figur in Luft, Leben und Bedingungen des umgebenden Raumes einzupassen, ergaben und nicht nur aus veränderter Sehweise, sondern vor allem aus verwandelter seelisch-geistiger Einstellung kamen. Die Selbstherrlichkeit der Figur, ihre Steigerung ins Heroische und Nackte wurde untergraben, und wir haben zuvor erkannt, daß in Rembrandts Kunst das Nackte nur ein kleiner Bereich, ein Sonderfall des Entstilisierens ins Natürliche, blieb, worüber sich die Akademisten aller Jahrhunderte als über eine Verpöbelung und Herabwürdigung der „höchsten Kunstaufgabe" beschwert haben. In den früheren Kapiteln ist an zahlreichen Beispielen gezeigt worden, wie Binnenraum oder Landschaft über die Figur Herr werden, wie sie aus vernehmlicher Begleitung und Stimmung das Figurensolo gleich einer aus geheimnisvoll halberschlossenem Grund entlassenen Perle auftauchen lassen, die die Geheimnisse der Tiefe zu bewahren scheint. Da die Figur nur mehr als Teil von der Gesamtumgebung ihr Leben empfängt, so wird uns nachher die Bildnisaufgabe als scheinbarer Widerspruch jener vorwaltenden Verrechnung noch besonders zu beschäftigen haben. Das Rembrandtische Helldunkel, ein Ergebnis unausgesetzter Beobachtung und steigender Empfindlichkeit für alle Stadien des Kampfes zwischen Licht und Dunkel, eine Zeitlang fast zur selbstzwecklichen Virtuosität ausgebildet, verliert die Verwechselbarkeit von Mittel und Zweck und ordnet sich dem Endsinn der gegenständlichen Aufgabe unter. Es wird zum Hauptwerkzeug der Auflösung des altüberlieferten Figurenstils.

Das Gebot der Klarheit läßt es an dieser Stelle, um die endgültige Durchführung des neuen Figurenstils, diese einzigartige Folgemäßigkeit in

Rembrandts Stilwillen herauszuarbeiten, wünschbar erscheinen, Rembrandts Verfahren gegen ähnliche Anläufe anderer Meister abzugrenzen. Wir meinen die so beliebte Vergleichung mit Tintoretto. Die Berührungen mit ihm liegen auf der Oberfläche: die weitgehende Verdunklung der Bildfläche, das tonige Helldunkel des Raumes und dessen völlig selbständiges Leben, die Ausnützung der Tiefen für die Figurenkomposition, das Übergewicht des Ganzen über das Einzelne, die erstaunliche Rücksichtslosigkeit gegen die ikonographische Überlieferung, der Vorstoß in den landschaftlichen Bereich. Betrachtet man aber neben so vielen Gemeinsamkeiten die Behandlung der Figur, so sinkt die Wagschale des Unterscheidenden tief. Vom Stilzwang der italienischen Figurenkunst hat sich Tintoretto nicht befreien können. Erstlich hat er die Kulissenfigur des Vordergrundes beibehalten, die an sich selbst inhaltlich belanglos, lediglich als aufgepflanzter Maßstab für die zurückgedrängten Schichten der Tiefe dient und genau dasselbe zu verrichten hat wie der vielberufene braune Kulissenbaum eines landschaftlichen Vordergrundes. Indessen ist die störende Nebenwirkung der Kulissenfigur die größere. Denn der zurückschiebende Baum vorn am Rand der Landschaft verdankt zwar seinen Platz einer Kunstabsicht; doch ist er an seiner Stelle weder unglaubhaft noch ist er ein Hindernis der Bildwirkung. Dagegen lenken in der Historie jene riesigen Vordergrundfiguren, seien es Akte (was zumal der Manierismus gern als virtuose Sonderleistung ausnützt), seien es Gewandfiguren als Episoden, deren Volumen weit über ihr sachliches Gewicht hinausgeht, von dem Hauptvorgang ab. Auch ist ihre artistische Absicht aufdringlich. Seit die Malerei mit der Raumtiefe rechnet, ist diese Kulissenfigur des Vordergrundes da und behauptet sich, als sei für diesen Fall kein anderes Rezept zu finden. Die Holländer haben in ihren Historien häufig den Vordergrund mit Stilleben aller Art, mit Gerät, mit schräggestellten Stühlen bevölkert, oder auch das Proszenium leer gelassen und die Figurenzone erst im Mittelpunkt anfangen lassen. Dagegen hat sogar Rembrandt in seiner ersten Periode die italienischen Krücken benutzt, wie denn auf dem großen Blatt des Todes der Maria (B 99) eine sitzende Rückenfigur des Vordergrundes den üblichen Tribut an italienische Schulmethoden bezahlt. Dies konnte nicht Bestand haben, und noch weniger das Experiment, einem vom

176. Tintoretto, Abendmahl — Venedig, S. Giorgio Maggiore

177. Der Tod der Maria — Radierung

Rahmen abgeschnittenen Figurenteil vorn (auf einer frühen Radierung, B 51, ragt das Stelzbein eines Krüppels wie ein japanischer Zweig vom Rand in die Bildfläche) jene tiefenabdrängende Wirkung zu übertragen: die ornamentale Verwendung der Figur, die dem Italiener durch seinen Figurenstil möglich ist, war bei Rembrandts sachlicher Ausdrucksstärke seiner Figur unmöglich. Nie kann man eine Figur Tintorettos mit einer solchen von Rembrandt verwechseln. Denn Tintoretto — das ist der zweite Hauptpunkt der Trennung — bleibt dauernd in der italienischen Überlieferung des Figurenvorzugs und ihrer Proportionsmode gefangen. Die grundsätzliche Heroisierung und Idealisierung hat in der Renaissance einesteils zu einer allgemeinen Zunahme des körperlichen Ausmaßes, also zu einer Gewichtszunahme und Steigerung des kubischen Verdrängungsinhaltes der Figur geführt, zum anderen eine Verschlankung der Idealproportion gebracht, die schon bei Michelangelo (sogenannte Siegergruppe), besonders aber im nordöstlichen Italien zu spüren ist. Dieser Typ ist dann von dem Schüler Michelangelos, Rosso, dem Florentiner, wie von Primaticcio, dem Bolognesen, nach Frankreich gebracht worden (1530) und hat das französische Figurenideal, von Fontainebleau ausgehend, geformt (Jean Goujon, „Fontaine des nymphes", 1547)[1]. Moderne, manchmal etwas akrobatische Kunstbetrachtung mag mit Tintoretto oder Greco „Entwicklungs"brücken bauen: aber über die ganz in der italienischen Zeitmode steckende und sie nie überwindende Figurenstilisierung ist die Kunst dieser Venezianer nie hinausgekommen. Erst Rembrandt hat mit dem alten Figurenstile gebrochen; er hat, restlos die Folgerungen aus dem Naturalismus ziehend, die Stilisierung, die an dem Primadonnencharakter der Figur hing, abgewiesen und die manieristische Figurenverschlankung eines Tintoretto oder Greco gemieden. Er hat nicht nur das „Bild" neuorganisiert und neue Akzente gefunden; er glaubte die neue Stileinheit erst da erreicht zu haben, wo er auch die Figur vom alten Stilzwang erlöste und ihr Natürlichkeit und Raumausdrucksbeweglichkeit gewann. Alles Neuerungen, die die Beharrlichkeit und Enge der alten Ästhetik als stillos und formlos anzuklagen pflegt.

---

[1]) Dimier, „Le Primatice", S. 93 ff.

So trat der räumliche oder landschaftliche an Stelle des figürlichen Satzes, und wo Rembrandt Figurenmaler blieb, mußte seine Figur neugestaltet, d. h. von der altherkömmlichen Silhouette des Umrisses befreit, aus der Absperrung gegen den Raum entstaut und zum Entströmen in die räumliche Umgebung befähigt werden. Es macht daher keinen Unterschied, ob die neue Rembrandtfigur in engem oder weitem Rahmen steht, ob sie in äußerlichem Sinn ausschließlich Figurenbild schafft oder auf einer breiträumigen Folie wächst. Das Wesentliche ist vielmehr, daß sich die neue Figur mit dem Raum vollsaugt und optisch wie seelisch an seinem Wesen teilbekommt [1]).

Die Bewußtheit und Notwendigkeit, für die Figur eine völlig neue Darstellungsart zu suchen, läßt sich von allen seinen künstlerischen Anfängen her in Rembrandts Zeichnungen am deutlichsten ablesen [2]). Mit immer neuem Anlauf sucht er die in den Raum entgleitende Umrißform des Körpers einzufangen, entgegen der herkömmlichen abstrakten Silhouettenform durch immer neuansetzende, mit Krümmungen in die Raumtiefe hineinstoßenden Strichen die rundkörperliche Form vor unseren Augen zusammenwachsen und sich ballen zu lassen. Indem die Gestalt nicht vorstellungsmäßig gegeben ist, sondern vor unseren Augen zu *werden* scheint, täuscht ein seltsames Hüpfen, Strahlen, Knistern und Auf- und Niedertauchen des Striches eine Art transitorisch-körperlicher Erscheinung vor. Die so zubereitete, nicht mehr plastisch isolierte, sondern vom Raum angesogene Figur gibt nunmehr ihre Vordergrunds- und Rampengewohnheit auf; je mehr sie empfindet, daß sich ihr Leben vom Leben des Raumes nährt, vergeht der Zwiespalt zwischen Figur und von hinten angeschobenem Raumprospekt; sie werden eins, und eine Sehnsucht faßt die Figur, sich in den Raum zurückzuziehen und sich in seinem bewegten Atem zu wiegen. Ob die Vorderzone von der Figur geräumt wird oder nicht: die Raumflut schlägt bis an den vordersten Strand heran und umspült die Figur, einerlei, wo sie ihren

[1]) Diesen Hauptunterschied gegen Italien hat Jakob Burckhardt deutlich gesehen: „Es fehlt den Italienern die Vorliebe für die *Mitdar*stellung des Raums und seiner Mitwirkung in Luft und Licht. Oft findet sich nur, besonders bei allen, die sich von Caravaggio ableiteten, ein bloßer dunkler Grund und dabei ein scharfes reflexloses Licht."

[2]) Vgl. meine Einleitung zu der Ausgabe: „Rembrandts Handzeichnungen".

178. Die Landschaft mit den drei Bäumen Radierung

Platz hat. Die Vereinheitlichung von Figur und Raum wird zum endgültigen Rembrandtstil, und das Helldunkel wird das immer feiner ausgebildete Werkzeug dieses Stilwillens.

Sonach mag man leicht bewerten, was für diesen neuen räumlichen Satz der landschaftliche Satz bedeutet. So lange Rembrandt etwa die Emmausbegebenheit auf den spitzigen Augenblick des Verschwindens Christi einstellte, einen verzweifelten Judas oder die Blendung Simsons malte, und die karikierte Gesichtsmimik samt vordringlicher Gebärde sein Interesse beherrschte, war die Landschaft kein Gebiet seiner künstlerischen Jagd. Erst mußte sich solch barocke Dramatik und ihr rhetorisches Pathos, deren Ausläufer Rembrandts Jugendstil umklammern, legen, erst mußte die Figur vom Raum gesänftigt sein, ehe die Landschaftsdarstellung das gegebene Manöverfeld der neuen Stilversuche wurde. Was vorher in Hintergründen oder mehrschichtigen Bildteilen an Landschaft geboten wurde, fand sich aus dem Lastmanerbe, das ein Sammelbecken für Formen der Landschaftsbühne gebildet hat, bestritten. Daraus entnahm Rembrandt die stattlichen Brücken und Viadukte und Terrassenberge und ließ über diese nahezu fertig vorgefundene Bühne sein Licht und seinen vereinheitlichenden Ton spielen (vgl. zuvor S. 138 und 254). Auch die in Landschaft eingebettete Massenvolksszene fand Rembrandt in der Überlieferung vor. Wenn der Unterschied etwa zwischen Tizians einsamer Täufergestalt (Akademie, Venedig), an die die schöne Hintergrundlandschaft nur eben heranspült, und Rembrandts Täuferpredigt, wo sich auf tiefer Naturbühne ein lichtverzauberter Spuk in jahrmarkthaftem Gewusel auftut, überdeutlich ist, diese Masseninszenierung selber stammt aus der Überlieferung, die von Brueghel zu der sogenannten Frankenthaler niederländischen Schule und zu Lastman geht. Bis dahin war für Rembrandt Landschaft eine Zugabe und Szene menschlicher Geschehnisse. Auch wenn die Bühne einmal leer bleibt, und nur die Schatten der Wolken darüberstürmen und das Licht Pfeile schießt, es bleibt jener barock-bizarre Charakter, der der (etwas zu berühmten) Braunschweiger Landschaft eigen ist. Noch in der 1643 bezeichneten Landschaftsradierung der drei Bäume[1])

[1]) Das Datum immer mit dem Vorbehalt, daß es nur den Zeitpunkt des Fertigmachens angibt. Die Erfindung mag älter sein.

(B 212) herrscht ein so heroisches Pathos, daß diese Baumhelden ein Terzett im Stil der großen Oper zu singen scheinen. Die Epoche fängt da an, wo das Landschaftsbild seinen überlieferungsmäßig künstlichen Theateraufbau verliert, seinen Terrassen- und Piedestalcharakter und seine Kaskadenauftreppung abtut, auf das überstarke Bodenrelief verzichtet und nichts mehr für sich, sondern nur Ausdruck der Raumseele sein will[1]). Am vollkommensten schwingt diese Seele in der Kasseler Landschaft. Sie ist einer der reinsten Rembrandtklänge innerhalb des Gesamtwerkes.

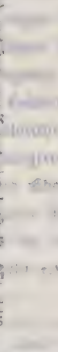
Sturm und Gewitter haben sich ausgetobt; die blitzartigen Lichter, die durch jagende Wolken geschleudert werden, weichen dem beruhigten Spätnachmittagslicht; das Gewölk hat sich zerteilt und aufgelöst, alles badet sich in Himmelsblau und wiedergekehrter Sonne. Die Höhe des ruhigen Hügelzuges, der das Bild abschließt, wird von einer Architekturruine überragt, die das Licht durch ihre Lücken fluten läßt und das allverbreitete Blau in einem engen Rahmen gefaßt hält und verstärkt[2]). In diesem mildwarmen Licht fügen sich die Raumschichten der langsam ansteigenden Ebene, durch die Biegung des Flußlaufes, durch Schiffe, eine Brücke, zerstreute Figuren, Tiere, Häuser gegliedert, in unbeschreiblichem Wohlklang zusammen. Das Himmelslicht ist (im Unterschied von dem Kaltblau der in Kassel benachbart aufgehängten Winterlandschaft) erwärmt; der Lichtgegensatz zwischen Himmel und Ebene läßt die Erde in Dunkel zusammengehen und zu einheitlicher Silhouette sich schließen, so daß die Bäume nur Randlichter gewinnen. Alle Farben der verdunkelten Ebene sind wie im Einschlafen. In der vorderen Ecke steht eine Windmühle wie eine Schildwache; auch sie ist in den Ge-

---

[1]) Das anregende Buch von Eisler, „Rembrandt als Landschafter", 1918, bringt die Gefahr, indem es das landschaftliche Inventar Rembrandts bis in die allerersten möglichen und tatsächlichen Anregungen und Gestaltungen zurückverfolgt, jene historisch wichtige Zäsur unkenntlich zu machen.

[2]) Von dieser phantastisch durchbrochenen, vieldeutigen Architektur sagte Jakob Burckhardt scherzend, sie stelle den Galgen vor, an den Rembrandt all die Italienfahrer hängen wollte, die sich nicht mit der Heimat begnügen. Ich weiß den Spaß aus dem Mund von Oskar Eisenmann, dem früheren Leiter der Galerie. Das Bild hängt jetzt ungünstig neben der Saskia. Der Fanatismus des Einheitssaales für Rembrandt ist vom Publikum genährt worden. Über Rembrandts eigenhändige Verbesserungen an der Kasseler Landschaft vgl. „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 37.

Abb. 179. Flußtal mit der Ruine auf der Höhe. Kassel



samtton hineingemalt, damit nichts den Einklang dieser unerhört wohligen, verschwimmenden Farbenmusik störe.

Wenn die Radierungen und Zeichnungen bis in die fünfziger Jahre hinein das landschaftliche Thema fortspinnen und statt der Farben der Malerei alles auf den Tonunterschied von Schwarz und Weiß beschränken, so hören sie nicht auf, die Motive der Phantasielandschaft mit rhythmisch gliedernden Berg- und Turmsilhouetten zu bringen; aber ihr Lieblingsgebiet wird die holländische Flachlandschaft und ihre gänzlich pathoslosen Versatzstücke, von denen allein die Windmühle einen Rest von Rhetorik behält. Alles andere sagen in denkbar größter Einfachheit die Strohdächer, die niederen Häuser, die windzerzausten Bäume, die stockenden Kanäle, die Zugbrücken, die flachen Boote, weidenden Tiere und die zerstreuten Menschen, deren Schritt sich langsam loswurzelt, dazu ein ferner Kirchturm, dünn wie ein Strich, aber als Fernzeichen spürbar. Alle diese Wesen sind nur mehr Symbole des All-Einen und haben Teil an der Elementarseele des Raumes, seinen Luft-, Wind-, Dunkel- und Lichtgewalten.

Für solche Verknüpfung des Geschöpfes mit dem elementar Urmächtigen, wo das Einzelne nur Brücke zu einem Drüben und Sehnsucht nach einem Unendlichen zu sein scheint, gibt es wohl Analogien in der italienischen Kunst. Sie sind auf die Architektur beschränkt. Das Spiel der Raumgestaltung, in die das Raumunendliche hereinspielt, die endlosen Gartenachsen, die dem älteren Renaissancegarten Strom und Richtung ins Weite und Grenzenlose verleihen, und deren Sinn Michelangelo vorgefühlt hat, als er den Farnesehof auf eine Tiberbrücke mit jenseits fortgesetzter Achse öffnen wollte[1]), verraten wohl ein Gran irrationalen Erndrangs inmitten aller berechnenden Schlauheiten und Verführungen des Sensualismus und aller Schaustellungen des Individualitätskultes, der jede Laune und jedes Forte

[1]) Man sehe auch, was Frankl, „Entwicklungsphasen der neueren Baukunst", S. 96, über den Palast Andreas Doria in Genua und seine Vermählung mit dem Meer bemerkt. Andere nennen solche Ansätze mit scholastischer Terminologie „potential" vorhanden. Vom Standpunkt des Architekten urteilt Brinckmann, „Die raumbauenden Werte sind im Verschwinden, und die Auflösung der architektonisch geschaffenen Räume in die Unendlichkeit der umgebenden Landschaft beginnt sich zu vollziehen." „Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in den romanischen Ländern", S. 179, über Caserta.

als neuen kraftgenialischen Trumpf herausschleudert. Aber erst der Norden hat das Senfkorn des Irrationalen aus dem verwehenden Gemeinbarock gerettet und zum Aufgehen gebracht. Sein landschaftlicher Satz hat den Hochmut der Figur gebrochen, und endlich hat das verarmte Deutschland mitten in der Vorherrschaft des Rationalismus durch seine Musik den Strömen der Empfindung die Bahn geöffnet und ist an die Spitze der neuen Kultur getreten, deren Schöpfer wir in Rembrandt verehren.

Die letzte Probe, vor die Rembrandts Kunst, sein geläuterter Naturalismus wie besonders sein landschaftlicher Satz gestellt wird, ist die Bildnisaufgabe. Hier scheint das Unauflösbare der „Individualität" die Klippe zu werden, an die der landschaftliche Satz vergebens anbrandet. Hier scheint für einen neuen Stil die Möglichkeit zu fehlen.

In der Überlieferung der Bildniskunst liegt der eine große Trennungsstrich an der Grenze von Spätmittelalter und italienischer Renaissance. Die Epoche ist im Süden nicht die genau gleiche wie im Norden. Das italienische Bildnis des fünfzehnten Jahrhunderts steht einesteils als Medaille in der Formgewohnheit und dem Zwang der Profilstellung, anderenteils zieht ihm in der Malerei die Vorherrschaft des monumentalen Fresko enge Grenzen und läßt es nicht über das Allgemeine der Fernwirkung von der Wand her hinauskommen. Wonach man begreift, wie erschütternd für Italien das Bekanntwerden mit dem in allem Individuellen so viel reicheren niederländischen Bildnis des Eyckjahrhunderts gewirkt hat. In diesem Bereich und weiterhin in Deutschland hat der spätgotische Sinn für das Viele und Mannigfaltige die Bildnisaufgabe zu einem Beobachtungsfeld unendlicher Einzelzüge als Träger unerschöpflichen Ausdrucks gemacht, wobei der intuitive Sinn für Einheit schwach ist. Dürers Bildnisse, die das Kunstmittel der Vereinheitlichung durch betend gefaltete Hände und an-

180. Holbein, König Heinrich VIII. Rom, Gal. nazionale

181. Raphael, Johanna von Aragonien Paris

182 Bernini, Büste des Kardinals Scipio Borghese — Rom, Villa Borghese

183. Bernini, Büste des Herzogs Franz I. Este von Modena — Modena, Galeria nazionale

dächtige Stimmung (Memling, Stifterbildnis) verschmähen, gehören der spätgotischen Überlieferung an. Sein Holzschuher oder sein Kurfürst Friedrich (im Kupferstich) geben mehr zusammengezwungene als zusammengesehene Einzelheiten. Ja, der jüngere Holbein steht, wenn auch als Grenzfall, in der Linie dieser Überlieferung. Sein König Heinrich VIII. ist in der Umgebung zeitgenössischer italienischer Bildnisse (Galeria Nazionale, Rom) zu diesen ein vollkommener Gegensatz. Die Vielteiligkeit besteht fort; die lokalfarbenreiche, in jeder Einzelform bestimmte, übergewissenhafte Gewandbehandlung würde den Blick völlig auf sich ablenken und festhalten; es gibt keine Schattendeckung und keine Auslassung; vor allem, es gibt keine Unterordnung in formalen Mitteln. Wenn dennoch der Kopf beherrschenden Druck und Nachdruck übt und souverän das übrige zu Akzessorien, was sie nicht sind, herabdrückt, so ist es hier wie in hundert anderen Fällen der ganz persönliche ungewöhnliche Intellekt Holbeins, der die geistig-willensmäßigen Züge herauszwingt und als Einheit begreift und widergibt. Das eine ist da, aber auch das andere ist da. Da nun Holbein hohe Standespersonen zu malen hatte, so muß neben seiner Ausführlichkeit die fern von jedem schmeichlerischen Bemühen stehende Sachlichkeit und Offenheit, Ehrlichkeit und Strenge, die nur in Cranachs Schlichtheit einen Nebenbuhler hat, doppelt anerkannt werden als die endgültige Äußerung spätmittelalterlichen Empfindens, das auch in der Kunst keine Menschenfurcht kannte. Es ist kein Zufall, daß diese Bildniskunst als ein Stück Mittelalter in Frankreich und den Niederlanden so lang nachgewirkt hat. Die Umwandlung kommt erst, wo sich die Kunst der Forderung standesgemäßer Vornehmheit unterwirft. Weil Holbein von dem neuen typisierenden Zug des italienischen Renaissanceporträts unberührt bleibt, glauben wir seine historische Stellung, wie wir soeben getan, richtig bezeichnet zu haben. Mit großem Recht hat Burckhardt den neuen Stil in dem Wort formuliert, Raphaels Bildnis der Johanna von Aragonien sei ein *soziales Ereignis* gewesen. Für eine neuentstandene Gesellschaftsschicht war mit einem Male ein so erfolgreicher künstlerischer Ausdruck gefunden worden, daß bald die ältere Bildnisgewohnheit als zurückgeblieben und provinzial befangen beurteilt wurde. Wir nennen diesen neuen Ausdruck nicht so sehr aristokratisch als

(entsprechend der neuen Anstandsforderung des „cortigiano") höfisch. Fortan ist Haltung und Zurückhaltung, das Maß der Gebärde und des mimischen Ausdrucks von den Umgangsformen der Spitzen des sozialen Körpers bestimmt. Mit klaren Mitteln (von deren Vielheit hier nicht zu reden ist) wird der Reichtum des Individuellen zugunsten eines abstrahierend Typisierenden und Allgemeinen zurückgedämmt. Unter der Decke der Gesamtvornehmheit und schmeichelnder Stilisierung bleibt Spielraum genug zwischen ruhiger Würde, beschaulichem Nachdenken und verhaltener oder offen ausgedrückter Tatfähigkeit. Doch werden die Bildnisse immer mehr zu Typen; sie sind aber von bezwingender Einfachheit und Schlagkraft. Die befehlende Gebärde des Andreas Doria von Sebastian del Piombo (in den Privatgemächern des Doriapalastes, Rom) ist ein unvergeßliches Beispiel. Könnte man Menschen auf eine Formel bringen, hier wäre es geschehen. Letzten Endes führt aber die Forderung des Außerpersönlichen und Idealen der neuen Bildnisauffassung folgerichtig zu einer Zurücksetzung der Bildnisaufgabe. Eben das Abbildliche wird als Fessel empfunden, und die Kunstschriftsteller der Zeit lassen keinen Zweifel, daß man in Italien anfing, das Bildnis für eine untergeordnete Aufgabe, eine „cosa tediosa" zu halten. Mit dieser Verarmung der Bewegungsfreiheit des Bildnisses der italienischen Renaissance hängt es zusammen, daß die nicht italienischen Fremden, die Suttermans, van Dijck, ja Velazquez sich als erfolgreiche Nebenbuhler zu den einheimischen Malern gesellten.

Bei solcher Lage der Bildniskunst bedeutet das Hochkommen des Barocks einen zweiten großen Abschnitt seit dem Mittelalter. Das siebzehnte Jahrhundert begünstigt überall das Bildnis, das zudem im Norden an die altbewährte Selbständigkeit, die sich der Renaissancestilisierung entzogen hatte, anknüpfen kann. Hängt nun diese neue europäische Vorliebe und Abkehr von dem „klassischen" Geschmack mit einem Rückschlag des Irrationalen zusammen, mit der Neigung für alles Ungesetzlich-Unlogische, Einmalige und Unwiederholbare, Willkürliche und unerschöpflich Veränderliche, als welches Natur aus ihrer Fülle das menschliche Antlitz und die Figur gestaltet? Genug, das Bildnis wird als vorzugsweise „barocke" Aufgabe empfunden. Freilich war das Standesporträt der Renaissance als soziale

Repräsentation künstlerisch bereits viel zu fest organisiert, — in dieser Voraussetzung war der „Hofmaler“ als fürstlicher Bediente in die Rangliste aufgenommen — als daß sich diese Bildüberlieferung hätte brechen lassen. Gerade für das höfische Porträt beweisen die Ausnahmen die Unverbrüchlichkeit der Norm. Der ernüchternde Naturalismus des Velazquez, den der spanische Hof duldete, hatte seine Grenze an der anerzogenen Vornehmheit, zu der die fürstlichen Modelle von früh an dressiert waren, und eigentlich bleibt nur Velazquez' Papstbild (Innocens X., Doria) übrig als ein für den römischen Boden geradezu unerhörter Bruch der Tradition. Im übrigen war es selbstverständlich, daß für die „Elite“ der Gesellschaft nur eine Kunst der Auslese und des „Schönen“ passen könne, die den unbrauchbaren Naturrest wegzuschminken oder umzuformen habe. Als die Kurfürstin von Hannover, die die Königin Marie Henriette von England, eine geborene französische Prinzessin, nur aus den Bildern von van Dijck gekannt hatte, zum erstenmal der Königin in Person ansichtig wurde, konnte sie sich nicht genug wundern, daß sie schief gewachsen sei und einen Mund mit vorstehenden Zähnen habe. Die Kunst des van Dijck und dieser ganzen Richtung hielt sich der Hauptsache nach auf der Linie, die das sechzehnte Jahrhundert in Italien, sei es auf die Weise Raphaels, sei es auf die Tizians, in schmeichelnd „idealisierender“ Inszenierung für das Standesporträt gefunden hat. Nun blieb aber dem Barock die Rückindividualisierung des Bildnisses vorbehalten, und so zeigt sich abermals die Doppelheit des Stromes, da neben dem Barock der Renaissancestil dauernd in Geltung blieb. Die Barockzeit pendelt nicht nur zwischen dem Vornehmen, Majestätischen, Pathetischen und dem einfach Gegebenen, sondern das feierlich Posierende findet sich oft genug durch Ironie entwertet (vgl. zuvor S. 501), und so wäre es ein fast vergnügliches Studium, die Mittel nachzurechnen, mit denen ein so großer Porträtkünstler wie Bernini in die perückenhafte Aufgeblasenheit einen spürbaren spöttischen Unterton mischt und in die Gala der Amtstracht ein leises Negligé bringt. Die Büste des Kardinals Scipio Borghese mit dem etwas schief verschobenem Barett, dessen vordere Knicklinie aus der Achse des Gesichts, der Nase und des Spitzbartes, witzig abbiegt, und gar die Büste des Herzogs Franz I. von Modena, als Inbegriff des Sereniss-

mus in Anführungszeichen, ſind dafür Hauptbeiſpiele und von genialer Überlegenheit künſtleriſcher Geſtaltung[1]).

In dem republikaniſchen Holland, wo das Bildnis Rückgrat und Erziehung des geſamten Kunſtſchaffens wurde, fehlt es neben den Hofmalern der oraniſchen Statthalter im Haag zwar auch ſonſt nicht, zumal im Vorſchreiten des Jahrhunderts, an Hofmalern des Bourgeois. Es fehlt auch nicht der karikierende Typ, wofür uns Hals' ſtehender Heythuyſen ein Beiſpiel gab. Weiterhin pflegt van der Helſt den Snob ernſt zu nehmen. Aber im großen geſehen, hält das Bildnis mit ſeinem unſtillbaren Intereſſe für phyſiognomiſchen Reichtum die kaum ernſtlich unterbrochene Linie der vorrenaiſſancemäßigen Kunſt feſt, von der die gegenwärtige Skizze ausging. Dazu hat ſich der Sinn für die Geſamtvorſtellung und Einheit eines Kopfes und einer Körperhaltung gefügiger gezeigt; die Eigenſchaften des Barockweſens, die Neigung für das Hochmomentane, das dramatiſch Überraſchende, das muſikaliſch Stimmungsvolle dringen ein und beleben den von Natur umſtändlichen Naturalismus, der in der Gotik des Nordens zu Hauſe iſt und an der Schwelle des Barocks neuangeblaſen wird. Schließlich werden alle Elemente auch der fremdländiſchen künſtleriſchen Überlieferung mobil gemacht und treten in den Dienſt der heimiſch gewohnten Bildnisaufgabe. Im venezianiſchen Porträt, das immer ſeine Vorbehalte gegen die geſamtitalieniſche Kunſt behauptet, fand man die plötzlichen Kopfwendungen; man fand auch die geheimnisvoll ſtimmenden, als orcheſtrierende Begleitung mitſchwingenden Metallreflexe der „uomini armati". Das hiſpaniſch ſchwarze Herrenkleid nahm man als geſetzliche Welttracht in das Bildnis herüber, und bald lernte man, neben den luſtig bunten Soldatentrachten der Schützen- und Geſellſchaftsſtücke, das Schwarz des Zivil koloriſtiſch abſtufen und als Rahmen für phyſiognomiſche Feinheiten und Abſonderlichkeiten von Geſicht und Händen wirkſam machen. Sogar der

---

[1]) Über die Büſte des Herzogs Franz von Eſte Fraſchetti, „Il Bernini", S. 221 ff. mit den Urkunden. Sie iſt nicht nach dem lebenden Modell, ſondern nach gemalten Vorlagen gemacht. Bernini arbeitete vierzehn Monate daran und erklärte, er werde ſich auf ſo etwas nicht mehr einlaſſen: „ritratto di scultura cavato della pittura essendo cosa laboriosa e difficile da incontrare".

Brabanter Rubens, der Farbenfrohe, hat seinem Selbstbildnis als Mann von sechzig Jahren (Wien, Halbfigur) das schwarze Kleid und den schwarzen Hut gegeben und damit dem von Krankheit angegriffenen Gesichtsausdruck einen besondern Zauber von Ernst und Melancholie verliehen. Von seiner Helene in Schwarz wird noch die Sprache sein.

In diese Gesamtüberlieferung der Bildnisgestaltung trat der junge Rembrandt ein, und wenn sein Naturalismus, sein Ehrgeiz für Augenblicksausdruck, ja vorübergehend seine Sucht nach dramatisch-dialogischer Zuspitzung den Wettbewerb so vieler begabter Künstler seines Landes aus dem Feld schlug, so war von Anbeginn seiner Laufbahn zu merken, daß er einer modischen Gewöhnung nachgab, daß ihn Franz Hals an barockem Temperament übertraf, und daß als besondere Begabung ihm mehr der Ausdruck stiller Gemütskräfte, mehr das Quellgebiet des Charakteristischen als dessen oberflächliche Äußerungen zu liegen schien. Die Bildnisaufgabe überhaupt erfuhr dann jene Krise, die wir kennen, als sich die Helldunkel- und Raumprobleme geltend machten, als der landschaftliche Satz die Figur, ja das Bildnismodell mit Zersetzung und Auflösung bedrohte. Die Nachtwache ist angesichts der herkömmlichen Verbindlichkeit von Bildnisgruppenaufträgen das große Beispiel, wie Rembrandt Charakter, Ähnlichkeit, kurzum jede Besonderheit des Einzelwesens, sozusagen umfälscht und das Bildnis der Bildwirkung opfert. Und wie im Gruppenbildnis, so nicht viel weniger im Einzelbildnis. Die Gefahr der zunehmenden Bettung in Helldunkel zeigt sich, je mehr dieses Tonbad den schmeichelnden Goldton annimmt, deutlich. Indem sich diese Goldtonfolie als Äquivalent italienischer Idealisierung herausstellt, gleitet Rembrandts Porträt dieser Stufe in die Ausdruckssphäre des Vornehmen, ständisch Gehobenen, des abstrahierend Typischen hinüber und scheint bei wachsender Entfremdung von der Natur Eigenschaften zu gewinnen, die dem allverbreiteten Schönheitsgeschmack entgegenkommen, aber die gemeinrembrandtische Grundlage einbüßen. Es war nicht die einzige Möglichkeit und Gefahr. Das ganze Barockjahrhundert begnügt sich nicht mit allgemeiner Steigerung des Bildnisses ins Majestätische und Pe-

rückenhafte; es nimmt gern die Attribute des Mythologiſchen und Olympiſchen, unter Umſtänden auch des Heiligen hinzu. In Italien erwies man höfiſchen Perſonen, die ſo ſchon oben auf der ſozialen Leiter ſtanden, die einzig mögliche Erhebung, daß man ſie als Heilige oder Götter malte. Es wurde die beliebte Mode des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, ſich mythologiſch-heroiſch maskieren zu laſſen, auch wohl ſtatt auf vergoldeten Seſſeln auf Wolkenſitzen zu thronen. Die Metaphern der Poeſie wurden in der bildenden Kunſt wörtlich genommen; die Vorliebe für allegoriſche Sprache tat das ihre. Rubens hat die mediziäiſche Königin von Frankreich als Bellona oder Pallas gemalt. Wenn in Rembrandts Jugend eine Bellona mit Schild und Medusenhaupt als lebensgroßes Kniestück begegnet, ſo mochte das eine Stilübung ſein. Aber es gab auch in Holland und nicht nur am Hof der Oranier und des böhmiſchen Winterkönigs (der ſich von Honthorſt als Olympier malen ließ!) ſolchen Geſchmack[1]). In ſeinen Bildniſſen ſcheint ihm Rembrandt nicht nachgegeben zu haben. Seine geheimnisvollen Gewappneten in Helm und Schild ſind keine Bildnisfiguren, und der Mann im goldenen Helm (vgl. zuvor S. 416 f.) bedeutet alles eher als barocke Steigerung. Die heroiſierten Herkuleſſe und olympiſchen Parvenüs lagen Rembrandt nicht, eher die Ikaruſſe, die ein olympiſch ſtrahlender Goldhelm zu verhöhnen ſcheint. Auch die Neigung zum „Idealiſieren“ ging bei Rembrandt vorüber.

Das Schauſpiel iſt einzigartig, wie Rembrandts Bildnis auch die zweite Stufe überwindet und eine neue Höhe gewinnt, die unverwechſelbar und überragend mit ſeinem Namen verknüpft iſt, daß es keinen Sinn mehr hat, von Gemeinſchaft mit Barock oder einem anderen Stil zu reden.

Wir knüpfen unſere Betrachtungen an das Kaſſeler Bildnis des Nikolas Bruyningh an (Titelbild). Früher hatte Rembrandt manchmal die Bildwirkung auf den Gegenſatz wechſelnder breiter und ſpitzer Behandlung oder auf farbige Kontraſte gebaut, einen tonig weichen Koſtümvortrag gegen

[1]) Bredius bemerkt, „Amsterdam in de 17e eeuw“, III, 229, den Fall des jüngeren Lievens, der einen Gaſtwirt am Rokin und ſeine Frau als Scipio und Pallas zu malen hat. Daß in dem Louvrebild Rembrandts, Venus und Amor, ein Bildnis von Hendrickje Stoffels beabſichtigt geweſen, will mir nicht ſcheinen.

detaillierend ſcharfe Zeichnung des Geſichts geſetzt oder Farbigkeit der Tracht als Sockel des Inkarnats verwendet. Für den erſten Fall iſt die Kaſſeler Saskia das Hauptbeiſpiel. Die faſt holbeiniſche Schärfe des Kopfes ſteht zwiſchen dem Gewoge der Kopfbedeckung und einer bei allem ſtillebenhaften Reichtum herrlich zuſammengehaltenen Gewandung. Ähnlich, noch draſtiſcher, iſt die wechſelnde Behandlung bei der gebückten Wiener Alten (ſogenannten Mutter Rembrandts) in Ovalformat, wo Haube und Kleid in breit ſamtner Weichheit und Einheit ein vielzerfaltetes Geſicht von faſt Dennerſchen Zerklüftung und Riſſigkeit rahmen. Den anderen Fall zeigt das Bürgermeiſter-Six-Bild, wo der Kopf in die Farbigkeit des Hutes und einer Kleidung von Grau, Scharlachrot und Gold eingebettet iſt. Im Bruyningh iſt kaum ein Gegenſatz derart mehr geblieben. Die Behandlung iſt einheitlich. Die Gewandung iſt ſchwarz; die Haare rötlich mit etwas Blau, der Hintergrund zwiſchen blau und mattorange. Der Goldton iſt überwunden. In zarter Stufenfolge ſteigt das Licht, auf Hand und Manſchette wie verirrt, über den Kragen, der ſeitlich des Kinns aufgeneſtelt iſt, zu dem in Locken gefaßten Geſicht empor, wo es ſich mit ſtark modellierenden Schatten niederläßt. Der Kopf iſt nicht in der Mittelachſe der Bildfläche, ſondern in der linken Hälfte; die ganze im Stuhl ſitzende Geſtalt hat ſich nach links über den Stuhl hinausgebeugt. Damit iſt das Bild ungleichgewichtig geworden; der geiſtige Anziehungspunkt liegt für den Dargeſtellten jenſeits des Bildrahmens, und ſo könnte man erwarten, daß mangels eigenen Schwerpunktes das Bild überkippe. Denkt man an eines der ausdrucksvollſten Barockbeiſpiele ſolchen Umkippens nach einer Bildecke, an Caravaggios Bild im Vatikan, wo der Leichnam Chriſti zu den Stufen, die ſich in die Grabkammer ſenken, getragen wird, ſo iſt von dem Weſentlichen dieſes Bildes, dem Übergewicht nach der einen Seite, im Bruyningh keine Rede. Die Ähnlichkeit des Bewegungsvorganges iſt ganz äußerlich. Die momentane Bewegung dient Rembrandt als Anregung faſt für ihr Gegenteil; ſie führt ins Raum- und Zeitloſe. Die Bewegung des Körpers iſt kaum willensmäßig; er iſt wie automatiſch verſchoben, und auch, daß die Geſtalt ſelber im Sinn des Modiſchen und Zeitlichen ins Herrenmäßige geſteigert ſei, wird von Rembrandt niemand erwarten. Aber ſelbſt an Rem-

brandts eigenen Frühbildnissen gemessen, die greifbar in erquickender Bestimmtheit, willensmäßiger Sicherheit und Körperlichkeit, beredsam und unterhaltend vor uns stehen, ist der Unterschied weltenweit. Der Bruyningh ist aktionslos, er schweigt; sein Körperliches ist vollkommen da, aber wie durchsichtig. Er ist entrückt und hört und schaut. Neben ihm sehen die Brüder der Frühzeit in all ihrer sprechenden Bewegtheit wie Masken von Schauspielern aus.

Ein Stück von ähnlich passivem Erleben ist der Jüngling mit dem Buch (Staatsgalerie, Wien). Wie oft hat Rembrandt Forscher, Apostel, Einsame aller Art beim Studium in großen Büchern oder im Nachdenken gebildet, meist in weiten, leeren, den Eindruck der Stille vermehrenden Räumen, so die sogenannten Philosophen (Louvre), den Jüngling am Fenster im Abendlicht (Kopenhagen) und die Radierung des Jan Six. Auf diese begleitende räumliche Umgebung hat das Wiener Bild verzichtet; bildnisartig füllt die Halbfigur den ganzen Rahmen. Ihr Lesen ist kein Forschen und Besinnen, sondern wie ein Kind über einem Märchenbuch sitzt, ein verzaubertes Hingenommensein. Im Halblicht des Erlebens von lauter wundersamen und abenteuerlichen Dingen schwingen all diese Träume mit und sind in den Rahmen gebannt, und es ist kein Unterschied mehr, ob ein kleinerer oder größerer Raumabschnitt mitgemalt ist.

Wir wissen nicht, wer Bruyningh war[1]). Das Wesentliche ist, was sein Bildnis bedeutet und aussagt, was Rembrandt aus einem zufällig soundso Genannten künstlerisch umgeschaffen hat. Rembrandt ist wie Goethe vom sinnlich Erfahrenen und von der menschlichen Erscheinung ausgegangen. Beide fühlten genau, daß der individuellen Gestalt eine Fülle des Allgemeinen zugemutet werden könnte, das sie gleichsam zu vertreten hat, daß sie damit bereichert und lebendiger gemacht wird. Was dagegen vom Allgemeinen und aus der Abstraktion her gewonnen ist, kann diesen Ursprung nie verleugnen, kann sich keinen glaubhaft persönlichen Körper anwachsen

[1]) Der Name stammt aus dem Inventar der Sammlung von Valerius de Röver in Delft, die 1750 vom Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel angekauft wurde. Das Inventar de Rövers, der 300 Gulden für den Bruyningh gegeben hat, ist von Moes in „Oud Holland", 31, 1913, veröffentlicht. Über den Bruyningh ebenda S. 9.

184. Der lesende Jüngling — Wien

lassen. Goethe hat auch das versucht. Schon vor seiner italienischen Reise begegnet im Helden seiner geplanten „Geheimnisse", im Humanus, eine solche Abstraktion. Die Personen der Natürlichen Tochter haben keine Eigennamen mehr; die Heldin führt einen solchen, Eugenie; aber er gibt nur die Anspielung auf den Konflikt des Stückes, die Frage der „Wohlgeborenheit" und Ebenbürtigkeit. In den Gestalten des Faust und Mephistopheles bleibt das konkret Individuelle spürbar; aber die Belastung mit dem Allgemeinen, dessen Träger sie sein sollen, wird immer stärker, und vor Abstraktion und Symbol entschwindet schließlich jede Spur von Modell. Für Rembrandts Natur war ein Ausgangspunkt vom bloß Gedachten her unmöglich, ja auch eine Verflüchtigung des Individuellen ins Typische und Allgemeingültige war auf die Dauer nicht zu befürchten. Seine Kunst bleibt an der Sinnlichkeit festgewurzelt; sein Geistsüchtiges und Geistiges kann ohne diese festklammernde Verwurzelung nicht verstanden werden. Es ist die Grundspannung seiner Kunst.

Erinnern wir uns nochmals der „nägelschneidenden" alten Frau (vgl. zuvor S. 511 f. und Abb. 149). Ihre Tätigkeit ist genrehaft; es ist Alltag, körperliches Bedürfen und sinnliche Gegenwart. Aber dieser Erscheinung wachsen Flügel. Riesengroß, in dem irrenden und flackernden Licht, wie sie künstlerisch gegeben ist, wird sie geistmächtig, wird sie Sibylle, wird sie geistträchtig. Auch in seinen Bildnissen verläßt Rembrandt nie die körperliche Gegebenheit; er „steigert" sie nicht zum Typischen; auch macht er aus dem Gesicht keinen „Ausdruckskopf" (vom Selbstbildnis abgesehen, das ab und an für ihn Experimentierfall ist). Sein Bruyningh gibt mehr und anderes.

Die Gestalt taucht aus Nacht hervor; man glaubt eben noch Unfaßbares sich ballen zu sehen, ohne daß es zu Form (im herkömmlichen Sinn) gerinnt. Was die Nichtverstehenden formlos nennen, ist die neue Form, das Schweben zwischen Werden und Entwerden. Der Blick schaut, aber er fixiert nicht. Er bedeutet kein auf die „Welt" gerichtetes Verlangen, und seine Sprache ist nicht mehr die gemeinverständliche des Alltags. Wie zwischen zwei Welten fängt er einen von fern aus einer Art von Jenseits gekommenen Strahl, aus Sternenferne. Indem sein Ohr einen silberklaren, leisen, fernen Ton vernimmt, hellt sich das Antlitz des Bruyningh auf. Es lächelt.

Jedermann kennt aus dem Helenateil des Faust Goethes Vorstellung von dem präindividualen Chaos, von dem Gestaltwerden der Wesen und ihrem Sichwiederauflösen in die Elemente. Und jeder kennt Goethes Glauben, daß das ganz individuell Gestaltete, das wahrhaft Persongewordene das Vorrecht der Unsterblichkeit genieße und von keiner Zeit und keiner Macht jemals mehr zerstückelt werden könne. Dem Zeitgenossen Spinozas mochte die Vorstellung eines restlosen Hingenommenwerdens jedes Einzelnen in das Kosmische, sein physisches oder ethisches Opfer für das All-Eine besonders nahe liegen. Bei Rembrandt kam das künstlerisch Zwanghafte hinzu, was wir den „landschaftlichen Satz" genannt haben, um das Unterspülen des Individuellen, seine Umstimmung in ein Unter- und Übertönendes, aus dem Besonderen in ein Unartikuliertes, vorzubereiten. Aber nichts derart geschieht[1]). Das Individuelle, wenn auch anders gefaßt als das mehr oberflächlich Geformte seiner Frühzeit, kehrt bei Rembrandt wieder, *als hätte es einen Umweg über das Kosmische gemacht* und eine unendliche Mitgift von Ahnungen über Anfang, Ende und Neuwerden der Dinge mitbekommen, wobei Leiden Brücken sind, die das Leben an ein anderes Ufer schlägt, um sich bereichert reiner und vollkommener zu erfassen[2]). Die Weltseligkeit — das zeigen die Spätbildnisse, und dieses Mal die Selbstbildnisse eingeschlossen, — ist durch solche Aufflüge und durch das Wandeln ins pfadlos Grenzenlose nicht gemehrt worden. „Im Leben ist's bald hin-, bald wiederfällig. Es ist ein Tand und wird so durchgetandelt." Nun ist aber ein Standpunkt gewonnen, der über dem Leben und seinen Kämpfen ruht. Der vorwaltende Ausdruck ist also nicht der des Kraftverbrauchs gegen das Schicksal. Er ist mehr defensiv und entsagend. Genug, wenn die Abwehr einen Rest von der notwendigen Freiheit rettet, die sich in Rembrandts

[1]) Für diese wie für ähnliche Einstellungen hat Simmel den völligen Gegensatz Rembrandts zu Spinoza betont.

[2]) Simmel formuliert in seiner Immanenzidee anders: „Akkumulation der Lebensmomente, Totalität". Vom Sterben an einer besonders ergreifenden Stelle, wo er sowohl gegen Totentanz- wie Renaissancevorstellung, die den Tod „als Dolchstoß" empfindet, bemerkt: „Rembrandts Menschen haben das Dämmernde, Gedämpfte, wie in ein Dunkel hinein Fragende, das eben in seiner deutlichsten Erscheinung Tod heißt." Vgl. auch in des gleichen Verfassers „Lebensanschauung" das dritte Kapitel: Tod und Unsterblichkeit.

Selbstbildnissen wie in den Bildnissen von Fremden als Überlegenheit äußert und auch das Lächeln Bruyninghs erklären mag. Alle diese Six' und Bruyninghs und wie sie heißen mögen, sie haben einen Abdruck der persönlichen Seele Rembrandts mitbekommen, auch wenn das Schöpferglück des Künstlers, das Höchste, das kein Schicksal zerstören kann, dem Meister allein vorbehalten bleibt. Und so bekunden seine Werke den Stempel dieser in Freiheit und Schöpferglück festgewordenen Persönlichkeit: ihre mächtige Gegenwart läßt keine πάντα ῥεῖ-Stimmung aufkommen. Als Kunstwerke sind sie in ihrer Rembrandtform und ihrem Rembrandtwesen zu dauernden Gestalten befestigt. In ihnen muß Rembrandt die Höchstspannung zwischen dem sinnlich erlebten körperlichen Modell und dem Geistoffenbarten in dessen dem gewöhnlichen Blick unsichtbaren Tiefen und Höhen als etwas Urphänomenales erfahren haben. Das Hineinschauen in das Verhältnis zwischen dem einmalig Gebildeten und dem kosmisch Geahnten hat zu einer Entbindung des Seelischen geholfen, das in dieser Welt nur an den Körper gebunden vorkommt, aber für den Glauben an die Autonomie und Unmittelbarkeit des Geistes alle Wege offenläßt.

Noch nie zu Wort gekommene Lebens- und Geistempfindungen haben somit in der bildenden Kunst Form gefunden. Freilich: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein für alle Male das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchemisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad." So der junge Goethe. Und hier hören, da die Form selber problematisch wird, die sonst so angenehmen Formalbetrachtungen der Kunstdeutung auf.

In früheren Abschnitten haben wir die Welt, in die Rembrandt gestellt war, die Aufgaben politischer wie kultureller Unabhängigkeit und Freiheit, die in ihr enthalten waren, zu umreißen versucht. Noch bleibt ein Wort zu sagen über das kunstgeschichtliche Problem, das die Überschrift des gegenwärtigen Abschnittes anzeigt.

Das Vieldeutige und in sich nicht Einheitliche des Barocks ist zuvor vielfach gestreift und erörtert worden. Dazu kommen die nationalen Abwandlungen. All dem entgegen die geniale Persönlichkeit, die aus geschichtlichen Zusammenhängen hinauswächst und im Höchstmaß ihrer schöpferischen Leistung außerhalb der Geschichte steht.

Die Renaissanceüberlieferung des Nackten und Erotischen hat sich zu einem profanierenden Sensualismus gesteigert, den von der kirchlichen Kunst abzuwehren sich das Tridentinum mit geringem Erfolg bemüht hat. Die heidnische Götterwelt, wie sie Ovids Metamorphosen als ein vergnügliches „Ancien régime" der Götterlibertinage darstellen, gibt den Ton in der Kunst an, und auch Rembrandt hat ihr mit Bildern wie der Schande der Kallisto, den Symplegmen der Götter (Danaë, Antiope) und den Entführungen (Europa, Proserpina) — freilich auf seine Weise, und wir fragen hier nicht, ob freiwillig oder Bestellungen nachgebend —, seinen Tribut bezahlt. Die biblischen und legendarischen Stoffe sind jener Zeit vielfach nach der gleichen Seite zu ausgebeutet worden (Josef, Susanne, Bathseba, Magdalene) und so auch die Allegorie. Ist das der Herkunft nach zumeist italienisch, so nicht minder der Zug zum Pathetischen, Virtuosen, Theatralischen, Bewegt-Transitorischen, zum katholisch und weltlich Pomphaften. Wie das alles bei Rembrandt Boden findet oder auch selbständig, kürzer oder länger, sproßt und blüht, ist leicht zu verfolgen. Nur muß man immer das Urteil wachhalten, was an all dem für Rembrandt wesentlich ist. Neben der südlichen Mitgift des Weltstils steht nun aber die nordische, und man mag fragen, weniger, was die „Barbaren" selbständig hinzugegeben, als was sie stärker und zu fühlbarer Eigenart herausgearbeitet haben. Denn die Keime liegen überall verstreut, und man kann die Ursprungsfrage übergehen.

Für eine solche, im Barbarenland mit Vorliebe gewachsene und gepflegte Eigenschaft hält man gern den Sinn für das Absonderliche, ja Schrullenhafte, das Einmalig-Originelle, das Regellose bis zum Manischen (ja Spleenigen), was sich gegen den romanischen Geist der Gesetzlichkeit und des Stils auflehnt; man begegnet bereits dem seltsamen Vorurteil, barock in dieser Auffassung und deutsch sei einerlei. Deshalb sei Barock nicht nur ein Stil

der und der Jahrhunderte in Deutschland, sondern Barock sei der heimliche Stil aller Zeiten deutschen Wesens. Dem kann man nur mit Verwunderung entgegenhalten, die Ansprüche des Barocks als deutscher Stil seien schwer mit der Tatsache in Einklang zu bringen, daß, wie schon der Name des Stils sich als fremdländisch verrät, der Name den größten Umfang der Stileigenschaften deckt, die in n i c h t deutschen Ländern entwickelt worden und wie das Pathetisch-Affektierte und Posemäßige nur vorübergehend bei uns geduldet worden sind. Gesetzt aber, das Ohrenmuschelkrause und geschmacklos Übersubjektive sei dem Deutschen ganz und gar wesentlich, und das Andersseinwollende und Hemdärmelige sei sein Hinterwälderstil, so wäre einfach Goethe nicht mehr deutsch und der Faust nicht mehr deutsch. Für Rembrandt aber würde man die Charakterisierung als eines seltsamen Originals und geschmacklosen Barbaren doch als unzulänglich und zu eng ablehnen.

Wir fanden in der Kunst Rembrandts als Grundspannung ein Naturalistisches und ein geistig Religiöses. Aus der Gebundenheit des einen an das andere erwuchs ein leidenschaftliches Suchen nach Innerlichkeit und Seele, und dieses Geistsüchtige, das dem Sinnlichen entwächst und nicht darin beschlossen bleiben will, greift gern ahnend in ein Nichtsinnliches hinüber. Wird ein solcher Drang übermächtig und verlegt sich mehr auf das Gedankliche, als die bildende Kunst üblicherweise erträgt, so droht die Gefahr, daß durch Überbelastung die künstlerische Form erdrückt wird. Es ist die Eigenschaft, die die Stammfremden als Metaphysik im deutschen Denken und Gestalten mitleidig-feindselig benennen. Es ist auch das Illustrative, das mit ununterdrückbarem Schwergewicht des gegenständlichen Inhalts in der deutschen Kunst eine Hauptrolle spielt; und es ist die irrationale Transzendenz, die sich mit kritischen Verstand nicht bewältigen und in geläufige „Form" nicht fassen läßt. Will man auch das barock heißen, weil Spuren davon begegnen, so täte man besser, es gotisch zu nennen, statt die Begriffe zu verwirren und in die Poloniusprache zu verfallen. Denn über den gemeinsamen Zügen, die vermerkt werden, steht der grenzenlose Unterschied der Wertakzente, der Unterschied der Haupteigenschaft und der Nebendinge. Rembrandts religiöse Kunst, ja all seine Kunst, und vor allem sein Lichtglaube, haben an jenem

Metaphyſiſch-Gotiſchen teil. Wenn aber Dürer und Grünewald nächſte Erben gotiſch-mittelalterlichen und deutſchen Geiſtes ſind, ſo gehört Rembrandt nach Reih und Glied nicht dazu. Er hat verwandte Züge und Vorausſetzungen. Aber die Elemente ſind in ihm anders gemiſcht. Will man es als Antitheſe ausſprechen: die Gotik kommt aus ſpiritualer Überlieferung und nimmt den Naturalismus in ſich auf, derart, daß ſie, durch den Gegenſatz bewußter geworden, ihr Geiſtiges überſteigert. Rembrandt dagegen kommt nach Überlieferung und Anlage vom Naturalismus her und dringt zum Spiritualen durch.

Was liegt ſchließlich daran, daß man Rembrandt, um zeitlichen Moden zu gefallen, barock oder gotiſch nenne oder beides zugleich?

In Zeiten, die das Körperliche nicht nur, ſondern auch das Geiſtige gern mechaniſieren möchten, und die dazu den groben Einſchachtelungen und Syntheſen geneigt ſind, iſt es ein Glück, große Geſtalten als Lebens- und Kunſtmächte zu wiſſen, die ſich nicht in eine Formel zwingen laſſen.

Rembrandts letztes Wort. Farbensymbolik. Das Gemälde des verlorenen Sohnes.

Ist Malerei, wie man so oft hört, in Wahrheit die Kunst, die farbige Wirklichkeit mit Farben zum Bild zu gestalten? Und wäre Rembrandt ein eigensinniger Sonderling, ja vielleicht gar ein minderer Maler, weil er so sehr das Dunkel geliebt hat, das doch die Farbe beschränkt, wenn nicht auslöscht? Oder ist es so aufzufassen, daß Rembrandt in seiner Unabhängigkeit von der Überlieferung schließlich auch für seine Kunst einen besonderen, neu zu prägenden Namen zu fordern scheint, daß er der „luminariste" ist, den Fromentin den Koloristen entgegenstellt?

Hört man weniger auf die Theorie und die hergebrachten Definitionen, was Malerei ist und sein soll, und sieht man statt dessen auf die Beispiele der großen Maler, so erscheint der Unterschied nicht mehr gar so groß. Die Geschichte des Kunstschaffens der großen Maler scheint zweierlei Typen oder Vorbilder zu ergeben. Der häufigere Fall ist der einer zunehmenden Einschränkung der Farbe.

Es gibt Künstler, denen erst ein ganzes Orchester kaum genügt, das Souveränetätsgefühl, mit dem sie über ihre Ausdrucksmittel schalten, zu

äußern; dann aber sieht man sie mit vorschreitendem Leben in ihren Mitteln haushälterischer, einfacher in der Technik werden, als vergäßen sie die Künste ihres Handwerks und hätten nur noch einen Gedanken, das, was sie sagen wollen, auf dem kürzesten, bestimmtesten Weg zu sagen.

Rubens wird in seinem Kolorit immer gesammelter und konzentrierter. Die Härte und Buntheit seiner großen Kreuzabnahme (eines Bildes, das im Stich schöner als im Original ist) weicht dem Helldunkel, das mit Farben spart. Auf dem wunderwürdigen Spätbild, das über seinem Grabe hängt, sind alle Farben gedämpft; nicht mehr das schallende Rubensrot, sondern schwarzer Atlas, dunkler Panzer, gedämpftes Rot, Gelb und Blau. Seine Helene hat er in einem Petersburger Porträt lebensgroß stehend in schwarzen Atlas mit kleinen, lilaseidenen Bändern gekleidet, und dies mag das schönste aller Bildnisse sein, die er als alter Mann von seiner jugendlichen Frau gemalt hat. Bei Franz Hals war die Neigung zu einem möglichst kurzen Verfahren, sich auszudrücken und auszusprechen, von Anfang an da und wohl in seinem Temperament begründet. Er hatte den stärksten Instinkt des Technischen, und da er den schlagenden Ausdruck mit einer ihm selbstverständlichen Geistesgegenwart findet, so gehört ihm, wie wenig tief und reich auch seine Natur ist, ein Platz in der vordersten Reihe der Maler. In seinen späten Werken ist, was man kaum für möglich halten sollte, die Schnelligkeit und Sicherheit noch gesteigert, und er erscheint darin wie ein Schütze, der immer gut getroffen hat, nun aber seiner Sache so sicher ist, als brauche er kaum zu visieren und zu zielen, und daß man denkt, er sei im Besitz von Freikugeln. Diese späten Werke, die gewiß nicht seine besten sind, haben etwas von Hexenwerk an sich[1]). Oder man könnte sagen, Hals sei darin einzig, daß er das Malen wie die natürlichste Funktion ausübt. Die Farbe wird immer weniger, die Zeichnung wird weniger; aber die paar Farben, die paar Pinselstriche; die er hinsetzt, sind Gesichter, Hände, Kleider, und alles steht lebendig auf der Leinwand. Endlich Tizian. Man sollte denken, ein Meister, der in seinen Bacchanalen, in der großen Himmelfahrt

[1]) „C'est superbe et presque effrayant; je ne connais das de tableaux exécutés avec une pareille fougue," sagt Burger, „Gazette des beaux-arts," 1868, 1, p. 438.

Mariä eine so gellende Janitscharenmusik von Farbe losgelassen, müsse sich verleugnen, wenn er das Farbenelement beschränke. Und doch wirken seine Spätwerke nur mit ganz gedämpften Farben; statt heftiger Farbenkontraste Nüancen von Farben, beherrscht durch das Forte und Piano von Hell und Dunkel[1]); eine enge Farbenskala ähnlich jenen berühmten achtzehn Takten des Andante der drei Bässe in Mozarts Don Juan, wo am Schluß der ersten Szene Don Juan, der sterbende Komtur und Leporello sich zu einem dunkelfarbenen Terzett von rätselhafter Gewalt vereinigen.

Nun finden sich aber auch Beispiele einer entgegengesetzten Entwicklung. Böcklin ist von einer gestimmten Koloristik ausgegangen, die sich zu einem höchst raffinierten Modulieren auf enger Farbenbasis steigerte. Hieraus hat er sich zu einer unerwarteten und heftigen Farbigkeit ins Freie gearbeitet, die unmittelbar der Schönfarbigkeit unserer alten nordischen Meister verwandt scheint. Schrankenlose, schattenlose Farbe ist sein letztes Wort gewesen. Auch Goethe läßt sich in diesem Zusammenhang anführen. Aus der Richtung farbloser Plastik hinweg entwickeln seine Spätwerke einen farbig malerischen Zug; von dem Ideal der Einfachheit und Klarheit wenden sie sich zum Zusammengesetzten, ja Künstlichen; auf dem Weg von Hellas zum Euphrat und in den Himmel des Faust suchen sie das Verschlungene, Dunklere, Ahnungsreiche. Jedenfalls soll man nicht sagen, der Schluß einer jeden künstlerischen Entwicklung sei, mit geringeren Mitteln auskommen und einfacher werden.

Rembrandts künstlerischem Wesen läßt sich mit solchen Analogien schon um deswillen nicht leicht beikommen, weil durch seine ganze Laufbahn neben dem Maler der Radierer stand, der den Maler bald in enger Gemeinschaft der Probleme, bald in großer Selbständigkeit begleitete. Da in einer Beziehung, nämlich durch die Ausschaltung der Farbe, die Radierung das einfachere Problem ist, wird man nicht erwarten, daß, wo der Weg zur Vereinfachung anhaltend offenstand, der Maler einen besonderen Trieb nach dieser Seite empfunden habe. Da aber zugleich die Beschränkung auf Schwarz und Weiß ebensoviel geistiger wirkt wie der Mondschein gegen den farbigen

[1]) „Bei genauer Betrachtung ist man nicht imstande, die einzelne Farbe mit Worten zu nennen.“ Gronau, „Tizian“, 202.

Tag, so bot auch für das poetisch-phantastische Bedürfen die Radierung ein Gefäß von höchst empfindlicher, jedem Ausdruck sich anpassender Fassungsfähigkeit und nahm damit manche Äußerungsweise, die die Malerei zu bestimmten Aufgaben hätte drängen können, vorweg.

Dazu kommt, daß sich überhaupt die Farbe Rembrandts in einem sehr stark von den anderen Ausdrucksmitteln seiner Kunst unterscheidet. Sie ist das wenigst problematische, vielmehr das in seinem Besitz von Anfang an sichere und innerhalb seiner Begabungen, wie es scheint, das stärkst angeborene Element seiner Kunst. Es gibt Bilder aus seiner Frühzeit, deren Kolorit, sehr individuell und zugleich sehr ansprechend, von einer Vollendung der Farbenzusammenstellung zeugt, die nie von ihm überboten wird. Ich weiß es nicht anders als aus dieser frühen und vollkommenen Beherrschung des Kolorits zu erklären, daß die Farbe das fügsamste und folgsamste Element in der weiteren Entwicklung wird. Sie muß sich alles gefallen lassen und alles dulden; sie ist jahrelang ein Aschenbrödel seiner Kunst, und daher ist das enorme Mißverständnis entstanden, als sei Rembrandt kein Kolorist. Was sich dafür in den Vordergrund drängt, das Lichtproblem, der Helldunkelprozeß, Ausdrucksmittel, die man für die vorzüglichste Anlage Rembrandts hält, verraten durch das lange Ringen, durch die Selbständigkeit, zu der sie sich auswachsen und die sie in Anspruch nehmen, wieviel problematischer sie von Anfang an für Rembrandt waren als die Farbe. Ihnen zuliebe heißt Rembrandt die Farbe schweigen; die große Konzentration, auf die er zusteuert, die Schlagkraft, die ihm das Licht gewähren soll, erkauft er mit dem Opfer der Farbe; zeitweise geht er durch Monochromie zur Konzentration. Mit aller Gewalt wird die Farbenenergie zugunsten des verzogenen, launischen Lieblings, des Helldunkels, gebrochen, die Entwertung der Lokalfarben bis zur äußersten Grenze geführt. Sagt man nun, das sei unnatürlich, daß man am hellen Tag Nacht mache, um statt der einen Dämmerstunde immerfort nichts anderes als Dämmerstunden zu genießen, so wäre zu antworten, in der Kunst spiele, selbst wenn der Naturalismus sie durchdringe und sie fest an der Wirklichkeit halte, Natur und Natürliches gegenüber dem Persönlich-Künstlerischen nur eine einzelne, freilich wichtige Rolle. Mit einem gebieterischen Zwang heißt den Künstler sein Innerstes, gewisse Aus-

druckprobleme verfolgen; er muß andere wie mit Scheuklappen überſehen. Was nützt es, ihm ſagen, die Natur ſei doch farbig, und jeder ſehe ſie ſo, farbig und nicht farblos! Große Künſtler ſind blind, weil ſie ſehend ſind, blind wie Tireſias und Homer; die ungeheuere Macht einzelner Organe ſcheint nur auf Koſten und mit Ausſcheidung anderer ſich entfalten zu können. Ohne Befangenheit und Idioſynkraſien dieſer Art gibt es kein künſtleriſches Sehen.

Freilich bemerkt man auch an den anſcheinend farbloſeſten dieſer Werke, wie fein und grenzenlos die koloriſtiſche Begabung dieſes Mannes war. Kommt man vielleicht aus einem Saal venezianiſcher Bilder oder von Rubens, ſo begreift man im erſten Augenblick kaum, was dieſe Enthaltſamkeit an Farbe, dieſe Askeſe, dieſe triſte Dämmerung ſolle. Sowie man ſich aber vom Kontraſt erholt und Rembrandt Zeit gegeben hat, ſeine Sprache zu gewinnen, ſo gerät man in den Zauber dieſer Empfindungswelt. Man beginnt, auf dieſe gedämpftere, ergreifende Muſik zu lauſchen, ihre weniger ſcharfe und auffallende, aber in Wahrheit unendliche Melodie zu vernehmen. Aus der anſcheinenden Monotonie leuchten allmählich tauſend Lichter und Farben, Farben und Färbchen hervor. Schließlich erſtaunt man, wie farbig Bilder ſind, an denen man zuerſt überhaupt keine Farbe zu gewahren vermeinte. Die ausgezeichnete Verteilung und Wahl der Farben läßt auf den — abſolut geſprochen: farbenärmſten Bildern den Meiſter des Kolorits erkennen. Dieſer Zuſtand, da Rembrandt den Intereſſen des Helldunkels zuliebe in einer Art von Farbenangſt lebt, die Farbe anhaltend bremſt und zurückhält, ſteigert ſich an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre. Danach aber bekommt die Farbe freiere Bahn; nicht, weil Rembrandt nun koloriſtiſcher empfände, ſondern weil er mit den Tonproblemen des Helldunkels fertig geworden und jetzt ihr Meiſter iſt. In den vierziger Jahren begegnen jene Farbenwirkungen, die, von den reich ſtrömenden Fluten des Helldunkels getragen, einen prachtvoll ſonoren Klang gewinnen. Die Farbe ſcheint erlöſt und frei zu ſein. Da beginnt ein neuer Konflikt. Mit dem ſtark ſich vergrößernden Format der Bilder ſetzt eine abermalige Depreſſion der Farbe ein. Um bei den zu deckenden großen Leinwandflächen die einheitliche Wirkung nicht zu zerſplittern, wird die Farbe in engen Modula-

tionen herumgequält, die Hauptakzente aber dem Licht überlassen. Ist dies der Hauptsache nach der Zustand der fünfziger Jahre, soweit man überhaupt ein Verallgemeinern in diesen Dingen für angebracht hält, so wird er durch eine Periode neuer, leuchtender Farbigkeit in der Schlußphase abgelöst. Entgegen der Farbigkeit der vierziger Jahre tritt die späte Farbigkeit nicht ruhig harmonisch, sondern mit unverkennbarer Gewaltsamkeit auf. Man könnte sie explosiv nennen, und ich wüßte nicht, wie man die Heftigkeit dieses Farbentemperaments psychologisch besser zu erklären wüßte, als mit der osterfahrenen Zurückhaltung und Hemmung, unter der eine große koloristische Begabung gestaut lag, bis sie schließlich ihren Abfluß und, vielleicht die Sperren überflutend, Luft und mächtigen Strom gewann.

Zu allen Zeiten ist die Koloristik der Spätwerke Rembrandts als etwas Außerordentliches betrachtet worden; ihr Verfahren hat man beschrieben; das Urteil darüber hat geschwankt, aber stets eine unverkennbare Neigung, das Seltsame daran hervorzuheben, verraten.

Es ist wiederholt erwähnt worden, daß Rembrandt zum Erstaunen seiner Malgenossen und zumal der schnellarbeitenden Italiener seiner Zeit nicht zur Ausbildung einer konsequenten Primamalerei gelangt ist. Neben einzelnen, kleineren und größeren Flächen, die prima gemalt und gelassen sind, stehen andere, an denen die Farbe schichtenweise deckend und mit stärkster Pastosität aufgetragen erscheint. Baldinucci erwähnt, diese Schichten seien so hoch geworden, daß das Farbenrelief gelegentlich die Höhe von fast einer halben Fingerlänge erreicht habe. Woran die Notiz Houbrakens sich anfügt, auf seinen Bildern erschienen Perlen und Edelsteine an Ketten und Turbanen so pastos gemalt, als wären sie modelliert („gebootzeerd") und nicht gemalt; ja von einem Bildnis gehe die Sage, die Farbe sei so dick aufgetragen gewesen, daß man es an der Nase wie an einem Griff hätte vom Boden aufheben können. Daraus sei aber bei gehörigem Abstand des Beschauers die mächtige Wirkung entstanden; auch habe Rembrandt nicht gelitten, daß, wer auf seine Werkstatt kam, die Gemälde in der Nähe betrachtete, und habe gesagt: der Geruch von Farbe sei schädlich. Tatsächlich hätten die Bilder für den dicht Herantretenden ausgesehen, als sei die Farbe mit der Maurerkelle hingeworfen. Offenbar galt die letzte

Manier des Meisters als eine der sonderbarsten Sonderbarkeiten dieses Originals, und es liefen zahlreiche Anekdoten darüber um. Eine ist von de Piles aufbewahrt, wonach Rembrandt auf die Bemerkung, die Farbe sei so holperig („raboteux") aufgetragen, erwidert habe: „Ich bin kein Färber, sondern Maler." Jeder, der diese Bilder sieht, begreift und teilt die Verwunderung, die ihre Technik von Anfang an erregt hat; daher kommt es, daß dieselben Ausdrücke sich wiederholen. Ein erster Eindruck Fromentins (dessen Aufzeichnung nicht in die „Maîtres d'autrefois" aufgenommen, sondern später aus dem Notizenmaterial von Gonse in der Biographie Fromentins mitgeteilt worden ist) lautet: runzelig, holperig, wild und gequält („arraché, pénible"); eigentlich keine Farbe, oder richtiger: improvisiertes Geschmier häßlicher Farben („un apercu de couleurs vilaines"). Wie dieses Malverfahren im einzelnen war und welchem Zweck es diente, kann jeder Fachmann leicht den Gemälden der Spätzeit absehen. Zu allem Überfluß besitzen wir indessen eine ziemlich genaue Schilderung, indem Houbraken uns Atelier und Malgewohnheiten eines Schülers der Spätzeit beschreibt, der mehr als je ein anderer Schüler Rembrandts auf dessen Art eingegangen ist und ihn kopiert hat. Dies ist Arent de Gelder, den Houbraken als einen Dordrechter Landsmann persönlich gekannt hat (III, 269), so daß alle Gewähr für die Zuverlässigkeit der Schilderung vorliegt. Man darf annehmen, und die Gemälde, die wir von ihm besitzen, bestätigen es, daß er zumal als junger Mensch ein Affe Rembrandts gewesen ist und alles Äußerliche, der Nachahmung sich Bietende, völlig wie der Meister geübt hat. Die Stelle Houbrakens (III, 207 f.) ist zu wichtig, als daß wir sie nicht in ihrem ganzen Zusammenhang hier wiederholen sollten.

De Gelder lernte zwei volle Jahre bei Rembrandt (wohl um 1660)[1]. So wie von diesem berichtet werde, daß er in der ganzen Stadt alle Trödler auf Brücken und an Ecken aufgesucht habe, um Waffen, Pelze, altes Kostüm, japanische Dolche, kurz, alles mögliche malerische Zeug zu kaufen, so habe auch de Gelder eine ähnliche Sammlung bis herab auf Schuhe und Pantoffel angelegt und die Decke und Wände seiner Werkstatt mit Stoffen be-

[1]) Über den Irrtum der Jahreszahl bei Houbraken de Groot, Arnold Houbraken, S. 65.

hängt, von denen manche so zerrissen waren wie die alten Kriegstrophäen im Haag. Mit diesen alten Fahnen werde dann der Gliedermann, nachdem ihm die richtige Stellung gegeben, angetan, und so sei er Modell für den Maler, der sich beim Farbenauftrag je nachdem des Pinsels oder auch der Finger, zumal des Daumens, bediene. Besonders bei der Wiedergabe von Fransen oder dicken Bordüren komme es dann vor, daß er die Farbe auch mit dem Malmesser auf das Holz oder die Leinwand auftrage und die Musterung der Bordüre oder die Flechten der Franse mit dem Pinselstiel sozusagen eingraviere. Er verschmähe kein Mittel, wovon er sich Wirkung verspreche, und in der Tat sehe dieser Auftrag in einiger Entfernung erstaunlich kräftig und natürlich aus. Diese Aussage kann man im einzelnen und im ganzen ohne Besinnen auf Rembrandt beziehen. Wie er den Pinsel umgedreht und die Spitze des Stiels verwendet hat, davon kann man sich an seinen Spätwerken (es kommt auch an den frühen vor) leicht durch den Augenschein überzeugen. Mit diesem hastigen, skrupel- und rücksichtslosen, jedes dienliche Mittel willkommen heißenden Verfahren hängt es nun zusammen, daß diese Werke anscheinend unfertig sind und mehr als einem die Meinung erweckt haben, Rembrandt habe sie nur teilweise fertig gemalt und so stehen lassen. Auch diese Auffassung ist alt; mit der Begründung, in der Houbraken sie vorträgt, beweist er abermals, wie wenig er fähig war, Rembrandt zu verstehen. Er schreibt es nämlich der Rastlosigkeit der immer neuen und sich drängenden Ideen und Einfälle des Künstlers zu, daß er, von einem zum anderen geführt, in Gemälden und noch mehr in den Radierungen so vieles nur halb fertiggemacht habe, und nimmt durchgeführte Stücke wie das Hundertguldenblatt zum Maßstab, was uns alles durch die Ungeduld des Meisters im übrigen verlorengegangen sei. Hiermit wird die frühere, fein ausführende Art unbedingt über die spätere gestellt, und Rembrandt aufs neue als eigensinniger Sonderling charakterisiert. Auf demselben Bild habe er wohl einige Stellen genau ausgearbeitet, den Rest aber ohne Rücksicht auf Zeichnung wie mit einem Borstenpinsel („als met een ruwe teerkwast", d. h. einem Pinsel, womit man Schiffstaue teert) zugestrichen. In solchem Verfahren habe ihn kein Widerspruch erschüttert, und seine Antwort sei gewesen, das Werk sei dann fertig, wenn die künstlerische Absicht ver-

wirklicht sei („dat een stuk voldaan is als de meester zijn voornemen daar in bereikt heeft"). Hierin ist Rembrandt nur sehr allmählich verstanden worden. Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, die Fälle zu besprechen, in denen die Kritiker bis heute uneins sind, ob sie ein Werk für fertig oder nicht erklären sollen, sondern lieber die Meinung von Charles Blanc anführen, die unsere volle Zustimmung besitzt und in der Hauptsache so lautet (p. 83): „Hätte Rembrandt nicht so häufig Proben von unerhörter Geduld gegeben, so wäre man versucht, in den Fällen, wo das eine fein ausgeführt, das andere aber bloß angedeutet ist, an Faulheit oder Unbeständigkeit zu denken. Indessen wiederholen sich diese scheinbaren Nachlässigkeiten zu häufig und beweisen also, daß hier nicht Schwäche, sondern Absicht vorliegt („non pas une faiblesse, mais un calcul')." Rembrandt bringt die eine Stelle zur Wirkung und Geltung, indem er die andere opfert und verschafft neben dem Reiz dieses Kontrastes auch noch der Phantasie des Beschauers eine wohltätig empfundene Anregung, das etwa Fehlende nachschaffend zu ergänzen.

Zu den Gewaltsamkeiten der Technik, zu der Ungleichheit und scheinbaren Willkürlichkeit im Grad der Ausführung tritt endlich ein drittes hinzu, worüber keine ausdrücklichen Äußerungen vorliegen, was aber zweifellos die allgemeine Verwunderung über das Kolorit der Spätwerke gesteigert hat, die eigentümliche Farben w a h l. Wenn einmal die Studien über Farbenwahl und Farbengeschmack einzelner Meister, ganzer Generationen und Jahrhunderte begonnen haben werden, wenn einmal bestimmte Einsichten und Anschauungen darüber bestehen werden, wird auch hierin die Sonderstellung Rembrandts auffallen, von welchen Dingen wir uns mit einigen vorläufigen Andeutungen zu begnügen haben. Das siebzehnte Jahrhundert bringt zwei koloristische Richtungen, die sich wohl sogar bei dem nämlichen Meister berühren können, die aber, in der Hauptsache gesehen, auseinandertreten. Die eine entfaltet sich auf der Grundlage eines warmen Helldunkels, die andere sucht eine vornehm zurückgehaltene, kühle Wirkung. Diese ist im ganzen die auffälligere; ihre Vorliebe für kaltes Blau und jede reservierte Haltung geht Hand in Hand mit der Erstarkung der Neigung für die Plastik der Antike, wie sie Guido Reni in dessen späterer Zeit und Poussin charakterisiert.

Ultramarin und dessen Mischung mit Weiß, also Violett, werden Hauptfarben, und es gibt gewisse Lieblingszusammenstellungen wie die Komplementärfarben Blau und Orange, denen man immer wieder — es sei bloß an die Immakulaten Murillos mit blauem Mantel auf orangeglühendem Wolkengrund oder etwa an Guercinos Halbfigurenbild der Brera in Mailand, die Ausweisung der Hagar, erinnert — begegnet. Bei Velazquez gehört die Kältung des Rot nach Violett und Blau hinüber zu den erstaunlichsten Zeichen des Farbengeschmacks dieses Meisters und dieser Zeit. Auf der anderen Seite stehen die meisten Niederländer, obwohl auch van Dijck das feierlich distinguierte Blau der offiziellen Kirchlichkeit mit großer Wirkung handhabt; ihre Koloristik setzt, jener Neigung des Jahrhunderts zur kühlen Skala gegenüber, die venezianische Tradition fort und huldigt der schönen Farbe. Wie sehr daneben in Holland die Vorliebe für Feinheit des Tons der Farbe das Feld streitig macht, ist schon bei früherer Gelegenheit beachtet worden.

Keiner dieser Richtungen kann man Rembrandt zuzählen. Die Geschichte des Blau auf seiner Palette verdiente fast eine monographische Behandlung; in den dreißiger Jahren tritt Hellblau oft sehr wirksam mit Pelzbraun oder Gelb auf; in der Hauptsache aber erwärmt sich die Farbengebung fortwährend, und diese Wärme steigert sich bis zum Übermaß. Unter den Farbenzusammenstellungen ist der Neigung für Gelb und Rot schon gedacht worden, die der geläufigen Ästhetik für unerlaubt grell („Farbe von Sodom und Gomorrha") gilt[1]); durch Verdunkelung der Gründe hat er gerade dieser Verbindung herrliche Leuchtwirkungen entlockt. Die Abneigung gegen Komplementärfarben, derart, daß er Ergänzungsfarben immer nur diskret zum Wort läßt, nie aber ihnen die gleiche volle Stärke erlaubt, hängt mit seiner Ablehnung jeder Buntheit und dem starken Bedürfnis nach Harmonisierung zusammen. In all dieses Gebaren, in alle Umständlichkeit seiner Farbenwahl und -inszenierung tritt die Farbe der Spätzeit überraschend, einigermaßen ungebärdig und mit einem Anschein elementarer

[1]) Auch Brücke, „Physiologie der Farben", S. 181: die Verbindung Rot und Gelb ist für sich allein wenig brauchbar. Ganz anders John Kruse, „Die Farben Rembrandts". Stockholm, 1913. Schwedische und deutsche Ausgabe.

Wildheit herein; die Lokalfarbe macht sich geltend; unter den verschiedenen Farben hat der Geschmack an Rot schon eine Weile zugenommen, nimmt aber immer mehr eine Richtung, das grellere Rot, den Zinnober, zu bevorzugen. Dieser Rembrandt und dieses Kolorit ist in so vielen Punkten von dem gewohnten verschieden, daß sogar der Name Rubens, den man sonst wenig Anlaß findet, mit Rembrandt zu vergleichen, hier zur Vergleichung herangezogen worden ist. Ehe wir versuchen, die neue Wendung und ihren Charakter zu analysieren und zu verdolmetschen, mag es am Platz sein, das Warum dieser neuen und letzten Phase psychologisch zu ergründen. Der letzte Rembrandt hat manches mit dem letzten Beethoven gemein; es handelt sich darum, das ganz Ungewöhnliche und Fremdartige in seinem hohen künstlerischen Wert zu verstehen, und man muß gefaßt sein, daß einer und der andere das, was er nicht fühlt und versteht, einfach ablehnt und sich mit den verständlicheren und vertrauteren Seiten dieser Künstlererscheinung begnügt.

Nicht lange möchten wir uns bei der ersten Frage aufhalten, wie weit körperliche Ursachen, die Schwächung der Sehkraft Rembrandts, seinen letzten Stil bestimmt haben. Es ist nicht der einzige Fall, daß Möglichkeiten dieser Art ins Treffen geführt werden (als Beispiel sei an die Vorlesung eines berühmten Augenarztes, Liebreich, über Turner und Mulready, London 1888, erinnert, die manchen Widerspruch erfahren hat). Es mag genügen, zu erwähnen, daß die Ausschließlichkeit des großen Formats, der Lebensgröße der Figuren, das Fehlen von Radierungen (also des kleinen Formats), deren letztes, vereinzeltes Datum 1665 ist, die Abnahme des harmonisierenden Bestrebens und die Vergröberung der Effekte, die Vorliebe für starke Farbe, die immer zunehmende Breite des Vortrags und Abkürzung des Malverfahrens, damit erklärt worden sind, daß die Augen des Künstlers den geringen Ausmaßen und subtilen Wirkungen nicht mehr gewachsen gewesen seien (Michel, p. 487). Es ist möglich, daß solche Gründe mitgewirkt haben; jedenfalls entspricht eine derartige Erklärung der weitverbreiteten Neigung der gegenwärtigen Wissenschaft, geistige Erscheinungen pathologisch und mechanisch zu begründen. Immer wieder tauchen Versuche auf, auch Rembrandts Ton und Farbe mit pathologischer Abnormität seines Sehorgans zu

erklären. Wichtiger und der Selbstherrlichkeit künstlerischer Antriebe entsprechender scheint uns eine andere Erwägung.

Man beobachtet wohl an Menschen, wenn sie alt werden, eine Art Rückfall in Charaktereigenschaften des jugendlichen Alters, den man nur uneigentlich unter den Begriff Atavismus einreihen kann. Indem die Auseinandersetzung mit der Welt aufhört und der Einsamkeit und dem Stillstand des Alters weicht, indem so viele äußere Notwendigkeiten, Rücksichten und Hindernisse, deren Bewältigung dem Verstand die Oberhand verschafft hat, entfallen, findet sich auch die Leidenschaft von mancherlei Hemmungen und Dämpfungen befreit, und so begegnet, sofern nicht Stumpfheit ihren Druck ausbreitet und den höheren Lebenstrieb unterbindet, bei abnehmender geistiger Energie wohl eine Zunahme leidenschaftlichen Temperaments und ein Aufflammen instinktiven Verhaltens. Alte Neigungen und Leidenschaften werden wach, entringen sich dem Zügel des beaufsichtigenden Verstandes, und so entsteht, was die übereinkömmliche Psychologie gern zugunsten der „Ruhe und Abgeklärtheit" des Alters übersieht, jene charakteristische Wildheit des Greisentums, die man der Wildheit der Jugend vergleichen darf. Hier berührt sich das Alter, das noch nicht kindisch geworden ist, mit der Kindlichkeit leidenschaftlicher, unerzogener Instinkte, und die Kette des Daseins schließt sich. Ist es nun so, daß der Dämon, der den jungen Rembrandt beherrscht und ihn in allen Versuchen des Licht- und Helldunkelproblems umgetrieben hat, wieder Macht über ihn gewinnt, und daß die Farbe als Elementarkraft eine ähnliche Monomanie des alten Künstlers wird, wie es die Ausdrucksmittel von Licht und Schatten in der Jugend waren? Ständen wir hier wirklich vor dem Rätsel eines Rückfalls in die primitive Magie, da wie in den Anfängen der Kunst und des Künstlertums, bei Wilden und bei Kindern, ein glänzender Stein, ein bunter Lappen, Muscheln und rote Korallen höchstes, zauberähnliches Wohlgefallen erregen? Und wäre es so, daß wir unserer bisher gewonnenen Erkenntnis, wonach Rembrandt mit zunehmenden Jahren sich der Nursinnlichkeit entwunden und in ihr immermehr ein Geistiges und Seelisches gesucht habe, zu widersprechen genötigt würden und eine letzte Besessenheit durch den Dämon sinnlicher Farbe zugeben hätten? Diese Fragen sind verwickelt und schwierig, und es mag

rätlich sein, sich einstweilen vor ihrer Beantwortung zu dem Beschauen konkreter Werke und Leistungen der Spätzeit zu retten.

Hauptwerke dieser Richtung sind die sogenannte Judenbraut in Amsterdam und das Familienbild in Braunschweig[1]). Das Amsterdamer Bild zeigt zwei Halbfiguren, eine junge Frau und einen etwas älteren Mann, der sie umfaßt und ihr die rechte Hand auf den Busen legt, beide stehend und reich gekleidet. Was stellt dieses Stück vor? Vosmaer fand die Köpfe „admirables de vie et d'expression", und auch neueste Beurteiler haben den Ausdruck charakteristisch und fesselnd gefunden. Indessen scheint mir, daß man, um einen Ausdruck charakteristisch zu finden, genau wissen muß, was ausgedrückt wird; in diesem Fall ist aber die Unklarheit an der äußersten Grenze, und die Meinungen sind geteilt, ob die zwei Personen in einem väterlich-kindlichen, bräutlichen oder sonst einem Verhältnis stehen. Ein zweiter schwerer Fehler der Beurteiler ist, daß sie vergessen, die hier vorkommenden Gebärden im Zusammenhang der Gebärdensprache in Rembrandts Alterswerken zu betrachten. Wir werden noch weiter davon zu sprechen haben, und wollen hier nur soviel bemerken, daß alles, was nach dramatischer Zuspitzung verlangte, und worin der Künstler in der Jugend bis zum Äußersten geht, in den Spätwerken abgestumpft und bewußt abgespannt ist. Eine statuarische Vereinzelung und Versteinerung kommt jetzt über die Figuren. (Man sehe etwa die Samariterin der Radierung B 70 oder die thronende Esther auf dem Gemälde des Königs von Rumänien.) Die Handlung scheint nach außen einzufrieren. Geht man von dieser Tatsache aus, und stellt man fest, daß die zwei Personen des Amsterdamer Gemäldes in Physiognomie und Gebärde das Gegenteil von ausdrucksvoll sind, so wird man das vorhandene Mindestmaß von Handlung nur als Anregung und sozusagen Anzahlung betrachten müssen, da Rembrandt seinen Ausdruck jetzt mit ganz anderen Mitteln als denen der physiognomischen Charakteristik bestreitet. Und da scheint es mir zweifellos, daß die Bewegung des Mannes nur zu einer erotischen Darstellung paßt. Es wird also doch die früher geäußerte Vermutung Recht behalten, daß eine ent-

[1]) Verwandte Werke wie etwa Venus und Amor im Louvre übergehe ich, da ich grundsätzlich nur die charakteristischsten Beispiele heraushebe.

sprechende biblische Szene gemeint sei, welche im Ausdruck der Gebärde nach Rembrandts Altersgewohnheit bis zur Andeutung abgedämpft ist[1]).

Lebhafter in der Bewegung ist das Braunschweiger Gemälde, ein Familienbild, rechts die Mutter mit dem Jüngsten auf dem Schoß, zwei kleine Mädchen links, wovon das eine ein Körbchen mit Blumen heranbringt; über diesen der Vater mit einer Nelke in der Hand. Auf den Bildniscarakter angesehen, sind die Köpfe von einer gewissen animalisch-vegetativen Geistlosigkeit, was den Kindern vorzüglich zugute kommt, weniger aber den Erwachsenen. Der Blick der Mutter ist auf den ammenhaften Ausdruck beschränkt; der Vater hat etwas durchaus Typisches. In der Tat liegt der Ausdruck dieses wie des Amsterdamer Werkes an einer ganz anderen Stelle als der Physiognomie[2]), und dies ist der Grund, weshalb jede farblose Nachbildung eine völlig falsche Vorstellung dieser Malereien erweckt und eigentlich geradezu in die Irre führt. Die Farbe, und nicht nur als Farbiges, sondern in dieser besonderen Art des Auftrags, ist das ausschließliche Sprachorgan, und es wird ganz unmöglich sein, in Worten eine Vorstellung davon zu wecken. Die Frau des Amsterdamer Bildes ist in Hochrot gekleidet, das sich an der Korlage noch zu einem grelleren Rot steigert; der herübergreifende Arm des Mannes steckt in einem goldgrünen Ärmel, und der überreiche Schmuck von Ketten, Armbändern und Gehängen kann kaum eine Steigerung hinzufügen, weil die Stoffe bereits so zauberisch glühen und in ihrem Farbengleißen aufbrennen, als seien sie nicht aus

---

[1]) Die Benennung Juda und Thamar ist in einem sonst wenig brauchbaren und phrasenreichen Aufsatz von Woltmann vorgeschlagen worden. „Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte" (1878), S. 344. Zur Vergleichung wäre notwendig die prachtvolle, dem Lastman zugeschriebene Radierung B 78 beizuziehen, wo freilich alles im Ausdruck viel drastischer gegeben ist (bei Rovinski, „Elèves de Rembrandt", pl. 150). Jordan, „Repertorium für Kunstwissenschaft", VII, 144, hat Esther und Ahasver, Sir in „Oud Holland", 27, 1909, S. 90, Prezïose und Don Juan, andere Ruth und Boas vorgeschlagen. Die Bezeichnung Titus von Ryn und Magdalene, die Valentiner gibt, weil er Rembrandts Kinder als Modelle benutzt glaubt, führt nicht weiter, da doch wohl eine Historienvorstellung gemeint ist.

[2]) Auch an den in Paris befindlichen Spätwerken, der Venus und dem Matthäus des Louvre, muß es einen immer aufs neue überraschen, wie trivial, genau modellmäßig durchgeführt und ohne die Steigerung, die man von der angenommenen Rolle erwartet, die Gesichter gegeben sind. Die Steigerung kommt durchaus nur vom Ensemble.

185. Die ſogenannte Judenbraut — Amſterdam

186. Das Familienbild — Braunschweig

einem irdischen Schneiderladen, sondern von Göttinnen und Magiern gewoben und gefärbt und nicht aus Fäden geschlagen, sondern in Edelgestein gestickt.

Das andere Bild zeigt das nämliche Rot rechts am Kleid der Mutter und etwas blasser, mit Weiß gemengt und zu einer Art Salmfarbe gestimmt, am Kleid ihres Kindes, das sie auf dem Schoß hält. Nach links überwiegen grünliche und goldige Farben, und dies macht, daß das ganze Bild, obwohl der Blumenkorb die Wage zwischen Grün und Rot hält, stark nach seinem Schwerpunkt von Rot gezogen zu werden scheint und nach rechts fällt. Auf beiden Stücken wird man, obwohl das Grün untergeordnet ist, den Ansatz zur Komplementärwirkung gewahren [1]). Die Pinselstriche sind wie Mosaikpasten ganz unvertrieben nebeneinander gesetzt, und die Oberfläche ist völlig körnig und uneben, so daß die Farbensubstanz zu wogen, zu dampfen und quirlen scheint und eine Art Atembewegung besitzt. Zumal die Stoffe sind in einer höchst mannigfaltigen, nach Stärke und Richtung des Auftragens wechselnden Spachteltechnik gegeben, indes die Gesichter Lasuren erhalten haben. Indem der Hintergrund, der in beiden Fällen das Freie mit Laubwerk darstellt, im Amsterdamer Bild aber ursprünglich artikulierter angelegt gewesen zu sein scheint, wie aus Restfarben der Figuren zusammengerührt und undeutlich gemacht ist, erzeugt sich der Eindruck, als sei dort vom Farbenbrand der Gestalten eine erlöschende und verglimmende Asche niedergeschlagen.

Doch ist die Absicht unverkennbar, den Hintergrund, statt ihn wie sonst als einbettenden Raum zu beleben, lediglich als Dunkelfolie für die Plastik der Figurenmodellierung auszunützen. Dies ist eine Art Rückfall. Die Heftigkeit der Wirkung in der Schattengebung (Herausmodellierung der Augenhöhlen, der Lippen) ist zumal in dem Braunschweiger Bild gröblich. Man wäre — ohne die Einzigartigkeit der Farben — an Caravaggio erinnert. Das Merkwürdigste ist aber, daß dieses Familienbild gänzlich aus dem Zusammenhang der Spätbildnisse herausfällt. Es war doch ein Bildnis-

[1]) „Im ganzen sind die Verbindungen solcher Farbenpaare am gefälligsten, bei denen die zweite Farbe der Komplementärfarbe der ersten nahekommt, aber noch deutliche Abweichung behält." Helmholtz, „Vorträge und Reden" [4], II, 151.

auftrag, fünf Personen zu malen, und insofern den Wardeinen der Tuchmacher vergleichbar. Aber zwischen den beiden Bildern ist keine Spur von Zusammenhang. Dagegen taucht überraschend die Erinnerung an die Nachtwache auf, sowohl im Verschwinden des psychologischen Ausdrucks, über den sonst die Spätbildnisse so ergreifend verfügen, wie im restlosen Loslassen von Farbe, die im Rot weit über die Nachtwache hinausgeht (in der es nur gedämpft zugelassen war). Die Komposition ist mehr als einfach: zwei pyramidal hochgebaute Gruppen von ungleichem Gewicht. Die des Vaters ist steiler; aber Rembrandt hat dem schwarzen Rock des Mannes sogar den weißen Kragen genommen, um den Hauptglanz auf die Mutter mit dem Jüngsten zu sammeln. Die rechte untere Ecke wurde als belanglos mit Rot einfach zugepinselt. Zu der Frau in Rot war das Bildnis der blonden Dame, das früher in der Nachbarschaft Grünewalds in Colmar im Elsaß war und nun nach Amerika gewandert ist, ein Zwilling. Diese Dame mit dem Zwergbündchen zwischen den Händen, mit Pelz, Perlen und Diamanten hat die nämliche, mienenlos leere Gesichtsmaske, aber auch das gleiche rätselhafte Auflodern der roten Kostümfarbe.

Von den großen Aufträgen der Gruppenbildnisse, die die Stufen von Rembrandts unerhörtem Aufstieg bezeichnen, von der Anatomie des Dr. Tulp zum Schützenausmarsch des Hauptmanns Cocq und seines Leutnants und zu den Wardeinen der Tuchmacher fügt sich als viertes Hauptstück der spätesten Zeit dieses Braunschweiger Familienbild ein. Hier ist in unerwartet neuem Anlauf das alte Helldunkelproblem mit seiner gezügelten, ausgesparten und manchmal fast pretiösen Farbe wie vergessen; vergessen ist auch die psychologische Vertiefung; weder mit den Tuchmacherherren noch mit dem Civilis ist fühlbarer Zusammenhang. Die stärksten (und in der Modellierung nicht eben feinsten) Mittel sind losgelassen, um eine Farbenmagie ohnegleichen zu ermöglichen. Der Bildausdruck wird allein von der Farbe bestritten. Hemmungslos haben alle anderen großen Fähigkeiten, über die Rembrandt bis zuletzt Herr war, vor ihr kapituliert. Indem die Farbe gleichsam wild aufbrennt, vergnügt sich Rembrandt, sie mit allen Kunstmitteln des Auftrags noch zu schüren. In einer Mischung von Verwunderung und Grausamkeit, wie da ein dämonisches Element

seine Mitbewerber verzehrt, muß der alte Künstler an diesem Bild gearbeitet haben.

In der Tat steht man vor solchen Werken festgebannt, so wie man in die Flammen und glühenden Kohlen eines zusammensinkenden Feuers sieht, oder so wie Kinder nach dem Licht starren, geblendet wie ein armer Schmetterling. Angesichts der unglaublich pastosen Farbentextur dieser Bilder trifft besonders die früher erwähnte Vergleichung mit einem Haufen ausgeschütteter Edelsteine zu; zugleich wird man aber erinnert, daß vom ältesten Altertum bis an die Schwelle der Neuzeit an magische Kräfte der kostbaren Steine geglaubt wurde, und daß man ihnen Heilwirkung zuschrieb, was ursprünglich (wie Goethe meint) „aus dem tiefen Gefühl eines unaussprechlichen Behagens an farbigen Edelsteinen entstanden" sein mag. In der Tat erweckt Rembrandts Spätkolorit alle diese Vorstellungen zugleich: den Eindruck von Glühen und Blitzen der Juwelen und von zauberischen, magischen Kräften. Hat schon Rembrandt in seiner Jugend in Leyden etwas vom Nimbus eines Hexenmeisters an sich, so erscheint er hier mit seinen kunstvollen Farbenmischungen und -lösungen als ein Alchimist, und man mag der Schilderung im Faust denken:

„Da ward ein roter Leu, ein kühner Freier,
Im lauen Bad der Lilie vermählt,
Und beide dann, mit offnem Flammenfeuer,
Aus einem Brautgemach ins andere gequält.
Erschien darauf mit bunten Farben
Die junge Königin im Glas ...."

Vielleicht möchte aber der Charakter des Gequälten in solchen Alchimistenexperimenten auf die späte Rembrandtfarbe nicht zutreffen; sie hat etwas Elementarmächtiges wie die Flamme, die aus dem entzündeten Brennstoff herausschlägt. Über alle Gewöhnungen der Kunst alter und neuer Zeit greift dies hinaus, als sei hier ein Dämon und nicht ein Künstler menschlicher Art am Werk. Und so muß man es dulden, daß mancher sich von der Verbindung von Ausdruckslosigkeit in Gesichtern und Gebärden mit einer Farbensubstanz, die ein Alleräußerstes von Glut und Leuchtkraft hergibt, achselzuckend wegwendet. Fromentins erster (unedierter) Eindruck des Amsterdamer Bildes war: „Mal en toile, nul de geste,

insignifiant, n'a pas de sens“[1]). Es ist eine Eigenschaft des ganz Außerordentlichen, daß es auf die einen anziehend, auf die anderen abstoßend wirkt. Wer den Zugang zu diesen Gemälden gefunden hat und ihre Sprache versteht, der vermißt an ihnen nichts mehr und kritisiert nichts, sondern gibt sich ihrer magischen Gewalt hin. Wie der König und die Königin im Märchen keine deutlich beschriebenen Gesichter haben, sondern an der Krone auf dem Haupt und am Hermelin kenntlich sind, so ist hier die Stimmung des glühenden Rot und des eidechsenfarbenen Goldgrün alles; die zwei Gestalten brauchen keinen Namen; sie leben nur mit dem Sprühen ihrer Farbe und sind tot, wenn man (wie in den Nachbildungen) ihre Farbe auslöscht; sie haben etwas Allgemeines, poetisch Glänzendes und Anziehendes eben wie der König und die Prinzessin im Märchen, worüber die Kinder staunen, und so sind es die reflexionslosen Empfindungen glücklicher Kinderzeit, die Rembrandt mit diesen Werken in uns aufweckt. Aber es ist doch noch etwas mehr und etwas anderes. Der Schwanengesang der Rembrandtfarbe hat seinen besonderen Klang.

Goethe hat die sechste Abteilung seiner Farbenlehre überschrieben: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe. Die Einleitung dazu beginnt mit diesen Worten: „Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und durch dessen Vermittlung auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden... eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt.“ Daraus, fährt Goethe

[1]) Die etwas fatale, weder bedeutende noch eindeutige Gebärde des Spätstils kehrt auf der Lukretia von 1664 wieder, deren beide ausgestreckte Arme doch nichts sagen gegen das Grüngold des Kleides. Das Bild ist in den letzten Jahren über den Ozean hin und her gewandert. Waldmanns Urteil, der es auf der Hudson-Fultonausstellung in Neuyork 1909 sah, in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, Neue Folge, 21, 77.

weiterhin fort, folge, daß sich Farbe zu sinnlichen, sittlichen, ästhetischen Zwecken anwenden lasse, und es sei ein symbolischer, allegorischer, mystischer Gebrauch von Farbe zu unterscheiden. Da das Schema, worin sich die Farbenmannigfaltigkeit darstellen läßt, Urverhältnisse andeutet, die sowohl der menschlichen Anschauung als der Natur angehören, so sei kein Zweifel, daß man sich ihrer Bezüge, gleichsam als einer Sprache, auch da bedienen könne, wenn man Urverhältnisse ausdrücken wolle, die nicht ebenso mächtig und mannigfaltig in die Sinne fallen. Indessen will er sich mit aphoristischen Bemerkungen begnügen, um sich nicht „dem Verdacht der Schwärmerei“ auszusetzen.

Die neuere Ästhetik hat die in jenem Abschnitt von Goethe gegebenen Winke nur wenig verstanden und benützt. Irren wir nicht, so waren die Hindernisse richtigen Verständnisses von zweierlei Art. Einmal war die Philosophie jener Zeit überhaupt zu ausschließlich auf das Nichtsinnliche und Ideenhafte gerichtet, um nicht in der Ästhetik über das Konkrete, allzu Konkrete der Farbe gern wegzusehen und das Sinnliche womöglich aus dem ästhetischen Verhalten ganz und gar auszutreiben. Des weiteren aber kam die sogenannte formale Ästhetik auf, welche, jeglichen Inhalt als gleichgültig, ja schädlich für die Kunst betrachtend, die Formenwerte, also Linie, Farbe, Ton möglichst rein und von jedem Inhalt befreit zu präparieren und der Kunst das Formenspiel als einzig wahre Aufgabe aufzudrängen suchte. Hierin stützte sie sich in einem grenzenlosen Irrtum auf die Musik, als in welcher das Leben der Form ohne Materie allgemein offenbar sei, eine Ansicht, gegen die die Lehre und das Beispiel Richard Wagners von der Vermählung von Ton, Wort und Gedanken eine glückliche Reaktion darstellte. Durch den Kampf und das Gewirre all dieser Elemente ist die neuere Ästhetik nicht zu einer einfachen Ansicht der Dinge gelangt.

In der Auffassung der Farbenwerte ist ein so grundgescheiter Mann wie Friedrich Vischer, dem es nicht an der vielseitigsten Begabung gebrach, sicher durch den Zwang einer Frontstellung gegen verschiedene Theorien zugleich mitbestimmt worden. Er ist geneigt, die ästhetische Wirkung der Formenwerte, also auch der Farbe als solcher, zu leugnen. „Farben, auch

ohne Körper, dessen innere Mischung und Stimmung sie ausdrücken, Linien und Flächen, auch ohne individuelle Gestalten, deren Grenze sie wären, Akkorde außerhalb einer Komposition, Versmaße in Lauten ohne Worte vorgetragen: das alles sehen und vernehmen wir allerdings nicht, ohne daß ein schwacher Schimmer von symbolisch beseelender Phantasie sich in die Wahrnehmung legt; Farben und Töne wirken in dieser Weise sogar vereinzelt; Rot fühlt sich wie Kraft, Pracht, Fülle; Blau wie Kühle, Entfernung, die ein Sehnen weckt usw.; allein in der Tat ist doch dieser Schimmer gar zu schwach, um Beseelung, ästhetisches Leben zu begründen, wenn wir nicht des Konkreten mehr hinzunehmen“ [1]). Hier wird also der quasiästhetische Eindruck durch den Reiz erklärt, sich einen konkreten Gegenstand als Verursacher der ästhetischen Wirkung hinzuzuergänzen. Andere haben diesen Faden weitergesponnen und die etwaige ästhetische Wirkung bloßer Formenwerte aus der Erinnerung konkreter Gebilde, an denen jene Formen vorzukommen pflegen, abgeleitet. „Will der Ästhetiker den symbolischen Eindruck einer abstrakten Form darstellen, so fließt ihm aus einer Menge konkreter Gestalten, in denen sie als Faktor vorkommt, die Bedeutung, die sie in den verschiedenen Gebilden hat, in einen ungefähren gemeinsamen Charakter zusammen, und mit Recht legt er dann das so aus konkreter Betrachtung Gewonnene der abstrakten Form bei; denn latent kommt es ihr ja zu“ [2]). Über solch umständliche Vorbehalte würden sich ausübende Künstler wohl ohne weiteres hinwegsetzen; in diesem Fall wissen die Maler sicher besser Bescheid. Es ist klar, daß eine von den Gegenständen gelöste Farbe ihrer Wirkung nach am nächsten der Musik verwandt ist. Sie ist Augenmusik („eye music“, Wordsworth). Ein englischer Ästhetiker, der der modernen Koloristik weit genug gefolgt ist, um den künstlerischen Wert der Farbenharmonie zu begreifen, bemerkt hierzu, die Malerei, indem sie musikalisch werde, d. h. den Inhalt verflüchtige und nur Harmonien und Verhältnisse suche, bleibe sicherlich eine Kunst; doch sage sie sich gewisser-

[1]) Man sehe Vischers sehr merkwürdige „Kritik meiner Ästhetik“ und die Fortsetzung dazu, „Kritische Gänge“, Heft 5 und 6. Die im Text angezogene Stelle steht 6, 130. Ähnlich 5, 75: „Zusammenstellung harmonischer Farben kann niemand ein Kunstwerk nennen.“

[2]) Volkelt, „Symbolbegriff in der neueren Ästhetik“, S. 46.

maßen von der Natur damit los[1]). Diese Meinung, welche in der Musik und musikalischen Malerei den Hauptunterschied gegen die übrige Malerei und die Plastik darein verlegt, daß jene nicht auf Nachahmung der Natur beruhen, wird, obwohl auch bei uns wohl die herrschende, doch hoffentlich einmal aufgegeben werden. Ist erst einmal die Lehre Schopenhauers von dem Vorrang der Musik als irrig erkannt, eine Einsicht, die sich wegen der ungeheuren damit verknüpften Interessen nur langsam Bahn brechen kann, so wird es wie Schuppen von den Augen fallen, und man wird zugeben, daß die Natur und ihre Nachahmung nicht auf das Sichtbare beschränkt ist, und daß, so wie die Musik eine akustische Gebärdensprache des Gefühls genannt worden ist, alle Kunst überhaupt immer mehr der Einbeziehung des Seelischen, Nichtsinnlichen, in das Körperliche zudrängt. In der Körperlosigkeit der Farbe braucht sich keine Entfernung von der Natur auszudrücken; umgekehrt kann der seelische Ausdruck damit an Unmittelbarkeit gewinnen. Wir rühren hier an die tiefsten, unerschließbaren Geheimnisse der Kunst.

Die großen Künstler haben eine rätselhafte Reizbarkeit für Formen — für Farben, Linien, Bewegungen, Töne —, und diese dämonische Macht der reinen Ausdrucksmittel, wie wir sie an dem gewaltigen Beispiel des jungen Rembrandt haben kennenlernen, kann Unbesonnene zum Glauben verführen — dies ist der Fall der sogenannten formalen Ästhetik —, die Kunst sei in diesen Formen beschlossen. Die Wahrheit ist aber, daß der Künstler die Macht und den Bann der Form nie abstrakt, sondern immer untrennbar mit tausend Empfindungen und Gefühlsinhalten zugleich verspürt[2]). Dies ist es, was die kühleren, verstandesmäßigen Naturen selten

---

[1]) „When we come to this kind of imagination, in which substance is either banished altogether or reduced to a minimum, whilst the delicacies of colour are retained, the only intelligent way of considering it is to think of it as an art existing on its own basis, which is almost, though not quite, independent of Nature." Hamerton, „Imagination in landscape painting", 72 f.

[2]) Zeugnisse dafür sind natürlich nicht ganz leicht beizubringen. Doch erinnere ich an Böcklins farbensymbolische Spekulationen, die durch die Mitteilungen Lenbachs schon für die Weimarer Zeit belegt sind. Lenbach erzählt, daß er ihnen widersprochen und sie nicht verstanden habe! (Wyl, „Deutsche Revue", XXII, 1 [1897], 297 f.). Ferner Gustav Freytags Zeugnis über die Urform von Richard Wagners Walküren, wovon freilich die unbegreiflich hämische Kritik Freytags abzuziehen ist. („Erinnerungen aus meinem Leben", S. 204 f.)

begreifen und deshalb mißverstehen; sie ahnen nicht die tiefe Symbolik des Weltzusammenhangs, der keine Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Form und Gehalt kennt, dem alles Kern und Schale zugleich ist. In dieses wahre Wesen sehen nur die Großen, fühlend und erschauernd, hinein.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Rembrandt zurück, so ist die Antwort auf die Frage, ob die Explosion der späten Rembrandtfarbe einen „Rückfall" in die sinnlichen Bande der malerischen Ausdrucksmittel bedeute, gefunden. Diese Farbe hat allen sinnlichen Reiz, wie er die Kinder blendet, wie er Rembrandt, das große Kind, geblendet hat, aber sie hat zugleich tiefsymbolischen Gehalt und mystische Wirkung. Das Symbol ist das Verständigungsmittel, der Schlüssel vom Sinnlichen zum Nichtsinnlichen, worin das Vergängliche als Gleichnis des Unvergänglichen erkannt wird. In der symbolischen Kraft hat die Kunst ihr mächtigstes Mittel, die Sinnlichkeit zu einer unermeßlichen Perspektive der Ahnungen, ja der Gewißheiten zu erweitern. Ist einem erst dieser Geist und diese Kraft in Rembrandt aufgegangen, so wird man immer deutlicher die Spuren des Werdens dieses Geistes gewahren.

Houbraken erzählt als einen der seltsamen Streiche Rembrandts, den er natürlich nicht begriffen hat, wie er einst auf dem Gemälde einer Kleopatra einer Perle zuliebe, deren Leuchtkraft um jeden Preis hervorgetrieben werden sollte, die ganze Figur zugestrichen habe. Auf den vorhandenen Werken fehlt es nicht an Beispielen verwandter Art. Jedermann kennt Tizians Zinsgroschen in Dresden, wo alles in dem wunderbaren Ausdruck der beiden Köpfe liegt. Derselbe Gegenstand ist auch von Rembrandt in einem kleinen Gemälde („Rembrandtwerk", VI, Nr. 403, früher im Besitz des Herrn Beaumont, jetzt Lord Allendale, London) 1655 behandelt worden. Es sind drei kleine Figuren, nicht nur die zwei Hauptpersonen, Christus und der andere, der sich ihm fragend und die Münze reichend nähert, sondern zwischen diesen beiden, einander zugewendeten Profilgestalten noch eine dritte in Frontstellung, die wie ein Vorhalt in der Musik wirkt, indem sie sich zwischen den Fragenden und Gefragten hineinschiebt. Die Figuren sind zu klein und zu entfernt, um ihre Gesichtszüge sprechen zu lassen;

aber wir nehmen ihre Haltung und Gebärden wahr und noch etwas weiteres. Jene dritte Gestalt, von der wir sehen, daß es ein alter Mann ist, der sich mit beiden Händen auf einen Stock stützt, hat am Turban eine große glänzende Perle. Dahinein hat Rembrandt ein gut Teil des psychologischen Ausdrucks der ganzen Szene verlegt. Die Perle leuchtet wie die Augen einer Katze im Dunkeln. Man fühlt, hier wird gewartet, bis Jesus ein Wort redet, aus dem man ihm einen Strick drehen könnte. Oder ein anderes Beispiel, die Darstellung Jesu im Tempel (Radierung B 50). Dieses Thema hat der Meister oft behandelt, in dem frühen Gemälde im Haag und in Radierungen (B 51, B 49). Immer hat er diesen Augenblick feierlich entzückter Prophezeiung, da Simeon das Kindlein auf die Arme nimmt und spricht: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen" (Lukas 2, 28 ff.), mit zahlreicher Assistenz teilnehmender und ab- und zugehender Tempelbesucher wiedergegeben. In der späten Darstellung findet sich die Figurenzahl beschränkt; auch erscheint kein Engel mehr und kein himmlisches Licht und keine Taube, um dem Vorgang die Andeutung der Inspiration mitzugeben. Die Eltern Jesu und die Zuschauer sind in den Schatten gedrängt; unter einem finsteren Gewölbe des Tempels fällt das Licht auf drei Gestalten, eine kniende mit dem Jesuskind — dies ist der ekstatisch aufblickende Simeon —, den sitzenden Priester und eine stehende Figur. Diese drei sind in Rembrandts später Kompositionsweise in scharfem Rhythmus übereinander aufgebaut. Der Stehende ist seltsam wie ein Zauberer angezogen und erinnert an jenes mysteriöse Bild eines Gewappneten, von dem früher (S. 416 ff.) die Sprache war: er trägt eine metallglänzende hohe Mütze, eine gleißende Weste und hält einen Stab mit eigentümlich geformtem oberem Ende, einem Bischofsstab ähnlich. Eine Figur wie diese kommt als Motiv von früh an in Rembrandts Werken vor (auf B 48, Beschneidung; B 99, Tod Mariae, Abb. 177); hier ist sie aber eine Art Hauptperson geworden und wirkt wie ein enthülltes Allerheiligstes. Ihre Gesichtszüge sind im Schatten; aber das Kleinod an der Kopfbedeckung sowie der ganze gleißende Staat, worin eine letzte Erinnerung an das Kind auf der Nachtwache nachklingt, sehen wie magische Augen aus dem Dunkel. Das geheimnisvolle Zwielicht, aus

dem der hellere Schein ahnungsvoll augenhaft hervorbricht, lenkt unsere Vorstellung symbolisch zu dem anderen, dem großen Mysterium, hinüber, da das Göttliche in Kindesgestalt erscheint und prophetisch die erste Begrüßung und Weihe erfährt (Abb. Nr. 175 zu S. 570 f.).

Auf dieser Stufe haben in Rembrandts Kunst alle Ausdrucksmittel symbolischen Wert. So ist es mit der Handhabung von Licht und Schatten, da denn die Fälle, die wir früher besprachen, die Beschattung der Stirn auf den Bildnissen, die Lichtlosigkeit der Augen, nicht anders als eine Symbolik höchster geistiger Beziehungen, derart wie der Apostel vom verhüllenden Vorhang und vom Schauen von Angesicht zu Angesicht spricht, aufgefaßt sein wollen; so ist es endlich mit der Farbe. Immer hat Rembrandt Farbe und Licht als naheverwandte Mächte empfunden, an Licht als an ein Höchstes und Reinstes aus Farbe Geborenes geglaubt (wie Kepler die Farbe nennt: „Lux in potentia", d. h. latentes Licht, „Lux sepulta in pellucidi materia"): der Symboliker des Lichts ist auch der Symboliker der Farbe. Und so läßt er der Neigung zu jener urtümlichsten aller Farben Lauf, die in den späten Gemälden als seine unverkennbare Haupt- und Lieblingsfarbe erscheint, dem Zinnoberrot. Ich vermag nicht zu sagen, wie die Macht des Rot in der Beschaffenheit derjenigen Nervenfasern unserer Sehnerven, die rotempfindlich sind, begründet ist. Von der Energie dieser Farbe sagt Goethe, sie scheine sich wirklich ins Organ zu bohren und bringe eine unglaubliche Erschütterung hervor. „Man hat die Neigung zu derselben bei wilden Völkern durchaus bemerkt. Und wenn Kinder, sich selbst überlassen, zu illuminieren anfangen, so werden sie Zinnober und Mennig nicht schonen." Es ist dieselbe Farbe, mit der urtümliche Zeiten Götterbilder und Herrscher schmückten [1]). In diesem Augenblick hat man das Gefühl, als sehe man Rembrandt, den man uns so gern als den Persönlichsten und ganz Individuellen vorstellt, seine Person wie eine hemmende Schranke abwerfen; er reckt sich zu elementarer Größe empor und spricht zeitlos zu uns

[1]) Man sehe die Belege aus Plinius und anderen bei Magnus, „Geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes", S. 15, wo freilich das, was über die verhältnismäßige Farbenblindheit der Alten gesagt wird, von unserer Wissenschaft nicht geglaubt wird. Helmholtz, „Physiologische Optik" [2], S. 348.

wie einer, der war, als die Urzeit Urtümliches empfand, und der bei uns ist wie ein Gegenwärtiger. An der Schwelle, wo die Zufälligkeit des Leibes und seiner Organe im Begriff ist, sich in das Ewige und Dauernde aufzulösen und zurückzuströmen, wird er das Gefäß sonderlicher, nie erlebter Offenbarungen. Ein rätselhaft gewaltiges Werk entsteht. Wir nähern uns dem Wunder aller Wunder, dem Gemälde des verlorenen Sohnes in St. Petersburg.

Das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lukas 15) gehört zu den Gegenständen, die Rembrandt wiederholt behandelt hat. Es ist die evangelische Erzählung von dem jungen Mann, der mit dem Erbteil, das ihm der Vater ausgehändigt hat, davongeht und es in Ausschweifungen verpraßt, danach in Not gerät, bis er die Schweine hüten muß, und schließlich von Reue gequält heimkehrt, um Taglöhner bei seinem Vater zu werden. „Denn ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße." Der Vater aber freut sich des Wiedergefundenen und läßt ihm ein Freudenfest anrichten. Da sich nun der ältere Sohn, der brave und gehorsame, erzürnt und dem Vater vorwirft, wie er einen Sünder so ehren möge, erhält er jene Antwort, aus der die Vorliebe des Evangeliums für die Sünder spricht, die sich bekehren und die, erst von den Leidenschaften irregeleitet, nun die Leidenschaft und Liebesglut ihrer Seele auf das Heil und auf das Reich Gottes richten. Dieser Stoff begegnet, verschiedenartig geformt, in einer Anzahl Zeichnungen, ausgeführt aber in einer Radierung von 1636 (B 91). Über den Stufen der Treppe sieht man den Sünder halb nackt niederknien, indes der Vater mit eiligem Schritt heraustretend, sich liebend über ihn beugt. Dem evangelischen Text getreu sind Diener abgebildet, die auf das Geheiß des Herrn „das beste Kleid" herzubringen, um den Wiedergefundenen zu schmücken. In der Ferne werden weidende Tiere mit Hirten sichtbar [1]).

[1]) Daß die hinterste Figur den älteren, mißvergnügten Sohn darstelle (Blanc, p. 44), möchte ich nicht wiederholen. In der Frühzeit pflegt sich Rembrandt sehr an den Text zu halten, und dieser besagt, daß sich bei der Ankunft des Sünders der ältere Bruder auf dem Feld befand. Das Gemälde des verlorenen Sohnes, das 1899 in London ausgestellt war, „Katalog", Nr. 89, ist wohl einstimmig Rembrandt abgesprochen worden.

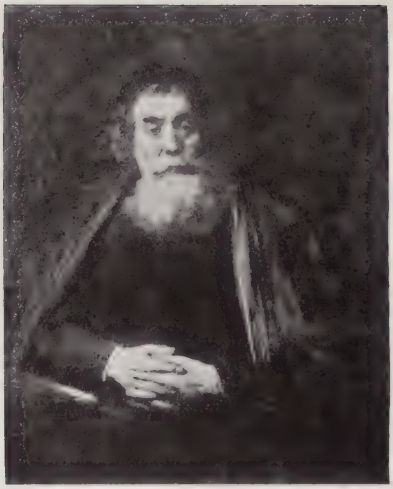
Das Dramatische der Szene, die Zerknirschung auf der einen Seite, auf der anderen die freudige Bewegung, die das ganze Haus in Unruhe versetzt, ist höchst wirksam ausgedrückt worden. Blanc sagt, in den Werken der größten Meister werde man nicht leicht eine Komposition finden, aus der so viel Herz und innerstes Gefühl spreche. Verwandt als Motiv ist das kleine Petersburger Gemälde von der Versöhnung König Davids mit seinem reuigen Sohn Absalom (siehe Abbildung Nr. 87), welches früher sogar für eine Darstellung des verlorenen Sohnes gehalten worden ist[1]). Das Bild ist in unserem Zusammenhang dadurch merkwürdig, daß entgegen der eben beschriebenen Radierung, welche die zwei Hauptpersonen sich im Profil zugewendet zeigt, eine andere Anordnung erscheint, der Sünder vom Rücken gesehen, der Vergebende in Stirnstellung, wie sie auch für das späte Bild des verlorenen Sohnes beibehalten wird. Im übrigen ist das David- und Absalombild im Ausdruck von diesem sehr verschieden: der Sohn preßt sich lebhaft an den Vater; dieser aber ist ohne Ergriffenheit und hält sich in königlicher Vornehmheit aufrecht.

Das Petersburger Gemälde des verlorenen Sohnes hat lebensgroße Figuren; seine Maße sind sehr beträchtlich (Höhe 2 m 62, Breite 2,05)[2]); in der technischen Ausführung zeigt es die heftige Art von Rembrandts später Zeit, die wir zu schildern versucht haben. Die Szene ist die Plattform vor dem Haus, dessen laubübersponnene Wand den Hintergrund bildet. In der Architektur ist am Anfang des Portalbogens ein Steinrelief sichtbar, das einen mit übergeschlagenem Bein sitzenden Mann darstellt, der die Klarinette bläst, ein Hund neben ihm. Ist es eine Anspielung auf das zeitweilige Hirtentum des verlorenen Sohnes? Im Flur des Hauses ist eine schwach sichtbare Figur. An der Handlung sind fünf Personen beteiligt, links die zwei Hauptpersonen; rechts drei Zuschauer. Die Hauptgruppe enthält eine starke Abweichung vom biblischen Text. Während nämlich

[1]) Waagen, „Die Gemäldesammlung in der k. Eremitage", S. 307 f., nicht ohne selbst einen Zweifel auszusprechen.

[2]) In der französischen Ausgabe des „Katalogs der Eremitage" (dritte Auflage) ist, wie mir Herr von Somof freundlich bestätigt, ein Druckfehler. Das Breitenmaß beträgt 2,05 und nicht 2,5 m. Auch der siebente Band des „Rembrandtwerkes" hat noch die falsche Angabe des Breitenmaßes 2,50.

187. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes Radierung



188. Bildnis eines alten Mannes Florenz

geschrieben steht: Da er aber noch fern war, sah ihn sein Vater, lief und fiel ihm um seinen Hals und küßte ihn, ist der Alte bei Rembrandt blind; es scheint, daß er die Schritte erkannt hat und eben herausgetreten ist; da sinkt ihm der Sünder entgegen und vergräbt den Kopf im Kleid des Vaters[1]). Wundervoll sind die Hände des Alten, wie er, um sein eigen Fleisch zu fühlen, sie, alle zehn Finger nebeneinander, dem Sohn über die Schultern legt; in der breiten Fläche der fühlenden Hände des Blinden ist ein Ausdruck sondergleichen. Der Junge hat mit seinem rasierten Kopf ein rechtes Galgen- und Sträflingsaussehen; die Gelegenheit, einen Akt zu malen, hat Rembrandt verschmäht und den reuigen Sohn mit einem zerlumpten, durch einen Strick gegürteten Rock bekleidet, durch den an einer Stelle die bloße Haut durchsieht. Das Unterzeug scheint noch aus besseren Tagen geblieben zu sein; am Hals und an den Säumen läßt es sehen, daß es einmal ein gutes Stück gewesen; an der rechten Seite hängt ihm eine kleine Scheide mit einem Messer. In der Gruppe rechts steht vorn ein Alter, im Profil, auf den Stock gestützt; dann kommt eine sitzende jugendliche Gestalt, sehr merkwürdig gegeben. Die linke Hand faßt das übergeschlagene rechte Bein am Fußgelenk an; die rechte Hand liegt auf der Brust; alle Extremitäten sind sozusagen herangenommen und gesammelt; es ist nichts Divergierendes von Bewegung da. Endlich eine Frau, die im Mittelgrund an den Torpfeiler lehnt: von ihrem Gesicht, das in den Gesamtton getaucht ist, sieht man das Rot der Lippen und dunkle Augen, Augen mit einem Blick, den wir aus den Bildnissen der Spätzeit kennen, die einem nachfolgen und einen Eindruck hinterlassen, wie ihn — mit ganz anderen Mitteln — in der Welt der Kunst nur die Sibyllen und Propheten Michelangelos hervorbringen. Diese fünf Figuren sind alle von einer selt-

[1]) Von theologischer Seite („Monatshefte für Gottesdienst und kirchliche Kunst", XII, 1907, 278 ff.) ist getadelt worden, daß alle Darstellungen des verlorenen Sohnes, auch die Rembrandts, den Sinn der Parabel verfehlen, der die überwältigende Liebe Gottes als eine zuvorkommende meine. Also dürfe der Sohn nicht erst das Sündenbekenntnis aussprechen und auf die Knie sinken. Aber diese geistlichen Herren übersehen die formale Schwierigkeit, zwei Köpfe auf gleicher Höhe zu geben. Es ist doch keine Aufgabe wie die Heimsuchung Mariens. Der Absalom des Petersburger Bildes ist sich duckend gegeben.

samen Geschlossenheit des Umrisses, die Gruppe von Vater und Sohn wie die Parallelvertikale des Alten mit dem Stock; kein herausgestreckter Arm, der die Umrißlinie unterbräche, keine Transversale, sondern eine gelähmte Unbeweglichkeit. Von der zusammengeschlossenen Ruhe des Sitzenden war schon die Sprache; die Frau scheint kaum einen Körper, nur Augen zu haben: die gesamte äußere Aktion in den Figuren ist gleichsam erstorben; eine Starre und ein vollkommener Stillstand herrscht rings um das Schauspiel von Reue und Gnade.

Die wenigen, die das Bild gesehen haben und davon sprechen (Bode und Michel), äußern die Meinung, die Umstehenden seien gleichgültig, sie verstünden nicht, was vorgeht oder hätten den Rückkehrenden nicht erkannt. Aber es ist doch wohl etwas ganz anderes. Auf seinen späten Werken hängt Rembrandt gern das Körperliche aus, um in dieser Starre oder Entkörperung das Spiel der seelischen Kräfte frei zu haben; es ist eine innere Ergriffenheit, die die äußeren Teile lähmt. Eigentlich bewegen sich alle nur durch ein Vorbeugen des Kopfes [1]). Die Zurückhaltung der Gebärde, die statuenhafte Versteinerung gibt diesen Gestalten etwas Allgemeines, Überindividuelles, als wären sie ein Chor heiliger Zeugen, die mit erbauter Empfindung, aber noch ohne deutlich erhelltes Bewußtsein und ohne Sprache den Vorgang auf der Szene begleiten.

Was wir bis hierher betrachtet haben, ist nicht viel mehr als die Schale. Der arme Sünder mit seinem wie abgenagt aussehenden Schädel drückt die Augen zu; der Vater ist blind [2]); beide sind in diesem Augenblick blind; sie sehen nichts; sie fühlen nur die tiefe Erschütterung der Begegnung, des sich Wiederfindens, und die sechs Augen, die auf sie gerichtet sind, sind stumm; sie fassen noch nicht ganz. Aber eines spricht in dem

---

[1]) Die Länge der Gestalten ist auffallend. Doch kommt das auch sonst vor, z. B. der Christus der Radierung B 89.

[2]) Ich glaube, daß Rembrandt für diese Figur die Studie eines Greisenkopfes (Halbfigur mit Händen) benützt hat, die an sehr sichtbarer Stelle in Florenz hängt, Pittigalerie, jetzt (nach de Groots „Verzeichnis", Nr. 380) im Uffizienmuseum. Solche Studien hat Rembrandt zunächst nach der Natur und ohne den Ausdruck gemalt, den sie im Zwang der Historie erhalten. Vgl. die Abbildungen hierneben, die ermessen lassen, was die Phantasie des Künstlers leistet.

189. Der verlorene Sohn — St. Petersburg

Gemälde, es sagt mehr als alles, es sagt alles bis zum letzten Wort, die Farbe.

Aus dem dunklen Grund lösen sich grünbräunliche Töne. Das Laub, welches die Wand des Hauses überspinnt, die Gewänder, sie klingen in dieser Tonart, allmählich und wie tastend zu einem Ansatz von Rötlich, ja Golden sich steigernd. Der Kniende hat über seinem leinenen Unterzeug weißliche Lumpen, die in Lachs- und Olivtöne übergehen (dies ist die Mischung, die Rembrandts Schüler Arent de Gelder zu seiner Spezialität gemacht hat). Tastend, wie gesagt, fragend fluten die Tonwellen zwischen Grün und Gold, zwischen Grauoliv und Rötlichbraun modulierend, heran. Da durchbricht ein mächtiger, bestimmter Farbenwille diese halberstickte und gedämpfte Schwüle, und mit unsagbarer Gewalt fährt das grelle Rot, ein gelbrotes Ziegelrot, dazwischen.

Der blinde alte Vater und der alte Mann rechts sind in diese Farbe gekleidet. Gegen die Verlumptheit des jugendlichen Sünders entfaltet sich aller Reichtum der Kleidung auf dem vergebenden Vater; er ist wie ein König. Über einem grüngoldenen Gewand, von dem weiße, in Rüschen endende Ärmel hervorkommen, breitet sich ein mantelartiger, zinnoberroter Umhang. An seiner Innenseite sieht man Bänder, durch welche die Arme gesteckt sind, um den Umhang festzuhalten; Quasten in Rot schmücken seine Enden. Das Rot ist völlig ununterbrochen. Betrachtet man das schwarze Barett, das der sitzende junge Mann auf dem Kopf hat, so wird man gewahren, wie es mit einer Goldborte abgefaßt ist. Nichts derart begrenzt oder unterbricht das Rot. Wie oft hat Rembrandt Goldborten auf Rot und andere Farben gesetzt, um die Sprühkraft zu steigern! Hier hat er den Umhang des Vaters wie den langen roten Mantel des Alten auf der rechten Seite ohne jede Passementerie gelassen: mit einer furchtbaren Gewalt, zyklopischen Blöcken gleich, stehen die roten Massen in dem Bild zu Tage.

Was bedeutet dies alles? Was sagt diese Farbe, was kündet sie?

Ein starkes Licht fällt auf die drei Figuren des Vordergrundes; nach hinten kommen nur schwache Streiflichter; ein solches hat der sitzende junge Mann am Nasenrücken und an der rechten Handwurzel. Der Hauptakzent trifft das Gesicht des Vaters; unter dem grünen Käppchen hat die Stirn

das ſtärkſte Licht; ehrwürdig umrahmen weißes Haar und weißer Bart ein Antlitz, in dem die Augen erloſchen ſind; ſie haben kein Licht und ſprühen keines; alle Empfindung iſt nach innen gedrängt, zu einem großen, feierlichen Willensakt geſammelt, indes die anderen Seelen ringsum in geheimer Sympathie mitſchwingen. Und nun beginnen wir die Symbolik der Farbe zu ahnen. Sie iſt das löſende Wort, das Erſtgeborene aus dem Urgrund der Seele, was dem Chaos der Gefühle Form und Richtung gibt, und das Wort, das ſie aus der Fülle des Majeſtätsrechtes, aus unerſchöpflicher Macht hervorquellend ſpricht, lautet: Gnade. Nun vernehmen wir die Antwort auf das fragende Wogen all dieſer halb unterdrückten Töne, dieſer ſchweigenden, gebärdeloſen Blicke; denn aus dem Schweigen bricht mit einzigartigem Gewicht ein Herzton, der Laut der roten Farbe und kündet Gnade. Unmittelbarer hat nie das Sinnliche zum Geiſt geſprochen wie aus dieſem Bild. Hier hat die Form keine ſelbſtändige, eigenwillige Bedeutung mehr; ſie ſpielt nicht und dekoriert nicht, und der Ausdruck macht keine Umwege. Form und Gehalt ſind ein und dasſelbe; der Gedanke ſcheint ſich nach ſeinem Bedürfen und ohne Umſchweife den Leib gebaut zu haben; er ſcheint durch ohne Hemmung und Trübung, und was für uns ſonſt in den Gegenſatz von Körper und Seele, Form und Inhalt auseinandertritt, hat hier ſeine urſprüngliche und göttliche Einheit zurückgefunden.

Dies iſt Rembrandts letztes Wort. Die höchſte Vergeiſtigung gelingt ihm in dem Ausdruck der Gnade.

Wir haben zuvor die Bilder beſprochen, in denen die Zuſammenſtellung des letzten Rembrandtrot mit Grüngold eine Magie entfaltet hat, die ſinnlich und überſinnlich zugleich ergreift und zwingt. Auf der ſogenannten Judenbraut half es zu einem Hochpoetiſchen; auf der Lukretia iſt ſtatt Rot das Grüngold allein da. Dann begegnet das Rot an dem Samtkleid der (früher) Colmarer Dame wieder als ein Inbegriff zauberiſcher Anziehungskraft; im Braunſchweiger Familienbild iſt es Ausdruck höchſter Lebensfähigkeit. Je nach der Aufgabe wechſelt die geiſtige Spielart, wie ſich am geſchlif-

senen Diamant der Glanz je nach dem Einfallswinkel des Lichtes ändert. Es ist nicht so, wie die kindlichen Stammbuchverse die Gleichung als eine dauernde voraussetzen: Rot ist die Liebe, Grün die Hoffnung usf. Wer Goethes Betrachtungen über Farbensymbolik nachempfindend erlebt hat, und jene Rembrandtwerke nicht nur gesehen, sondern in vertrautem, längerem Umgang erfahren hat, kennt den Schauder und die Verwunderung, mit denen kindliches Staunen anfängt, und mit denen der Greis, in dem sich wiederbelebtes Staunen zu hellseherischem Ahnen verdichtet, Letztes und Höchstes empfindet.

Jene letzten Farbenausbrüche der genannten Bilder Rembrandts sind wie Anläufe zu seinem letzten Wort, dem Bild des verlorenen Sohnes. Ein Akt der Gnade und das überwältigende Wesen der Gnade — konnte das von bildender Kunst dargestellt werden? Was andere in Gedanken denken, was andere fühlen, Rembrandt hat es gesehen und geschaut und sinnlich-geistig wiedergegeben. Er ist zu einem Urphänomen vorgedrungen.

War es ein Zufall, daß sein letztes Wort gerade dieser Darstellung galt?

Im Hymnus des heiligen Bernhard hat Dante im letzten Gesang des Paradieses die Gnade gepriesen. Und so Goethe in der letzten Szene des letzten Faust. Und so Shakespeare durch den Mund der Porzia:

„Denn nach dem Lauf des Rechts wird von uns keiner
Einst selig, und wir beten all' um Gnade!"

Sie ist das Symbol des Göttlichen in der Welt.

Rembrandt und das religiöse Leben in Holland.

Eine Kunst, die ihre Gegenstände mit so entschiedener Vorliebe der Bibel entlehnt hat, fordert eine zusammenfassende Betrachtung ihres religiösen Charakters. In der kleinen Bibliothek Rembrandts war eine Bibel, und ihren Inhalt hatte er so genau und wörtlich inne, daß viele seiner Darstellungen in ihrer Abweichung von der herkömmlichen katholischen Fassung des Themas nur durch die Tatsache peinlicher Rücksicht auf die Textworte erklärbar werden. Manche Bilder, die man lange für Darstellungen der Profanhistorie gehalten hat, sind von bibelkundigen Forschern schließlich als biblische Stoffe erkannt worden (so der Berliner Simson, den man bis auf Kolloff als einen Herzog von Geldern erklärte). Überhaupt hat die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts auf Grund allgemein verbreiteter Bibellektüre[1]) so viele Stellen der Schrift dem Kreis der gewohnten Auswahl hinzugefügt, daß der moderne Betrachter mit seiner sehr eingeschrumpften Bibelkenntnis manchmal Mühe hat, zu erkennen, welche biblische Erzählung im einzelnen Fall gemeint ist. Heute ist jene Bibelfestig-

[1]) „Oud Holland", 1905, S. 190: Die Bibliothek, die ein holländischer Kapitän hinterläßt, besteht aus fünf Büchern, einer Bibel, zwei Psalmenbüchern und zwei nautischen Bänden.

keit wohl nur noch in kleinen Gemeinden von lebhaft entwickeltem, jeden einzelnen umfassendem, religiösem Leben zu finden. Aber noch Goethe stand jene Kenntnis in höchstem Maß zur Verfügung; seine Phantasie und sein Stil zeigen die auffälligsten Spuren jener frühen und nachhaltigen Einwirkung. „Wer sich noch", bemerkt er selbst darüber, „aus der Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, wie unter den Protestanten Deutschlands nicht allein Geistliche, sondern auch wohl Laien gefunden wurden, welche mit den heiligen Schriften sich dergestalt bekanntgemacht, daß sie als lebendige Konkordanz von allen Sprüchen, wo und in welchem Zusammenhang sie zu finden, Rechenschaft zu geben sich geübt haben, die Hauptstellen aber auswendig wußten und solche zu irgendeiner Anwendung immerfort bereit hielten, der wird zugleich gestehen, daß für solche Männer eine große Bildung daraus erwachsen mußte, weil das Gedächtnis, immer mit würdigen Gegenständen beschäftigt, dem Gefühl, dem Urteil reinen Stoff zu Genuß und Behandlung aufbewahrte. Man nannte sie bibelfest, und ein solcher Beiname gab eine vorzügliche Würde und unzweideutige Empfehlung" [1]).

Möchte man nun trotz der oft berührten Schwierigkeit, vom künstlerischen Interesse auf den menschlichen Anteil zu schließen, annehmen, daß eine durch Rembrandts gesamte künstlerische Laufbahn sich erstreckende, unausgesetzte Beschäftigung mit der Bibel ohne starkes persönliches Interesse nicht denkbar sei, und daß ein Mann, der so wenig von außen und so ganz und gar autonom bestimmt ist, in der Bevorzugung biblischer Stoffe Neigung und Bedürfnis einer vorzugsweise religiösen Bildung bekunde, so sieht sich unser Urteil von der Tatsache stutzig gemacht, daß gerade in diesem Punkt unter denen, die sich über Rembrandt geäußert und dieses Problem angerührt haben, keine Übereinstimmung herrscht.

Die meisten gehen wohl von dem Unterschied aus, den Rembrandts religiöse Darstellungen gegenüber der italienischen Behandlungsweise derselben Stoffe zeigen. Nicht das Monumental-Äußerliche, das Kultische und Repräsentative, sondern den innerlichen religiösen Empfindungsgehalt habe

[1]) Die Stelle steht in den Noten zum Diwan, wo Goethe von Hafis, „dem Koranfesten", spricht.

er ausdrücken, das ins Göttliche Gesteigerte und Entfremdete menschlich nahe bringen wollen: so habe seine religiöse Kunst in der Bilderbibel den echten Volkston getroffen, das lautere und schlichte Evangelium verkündet und sei in Wahrheit der reine Ausdruck *protestantischer* Religiosität[1]). Andere haben das Besondere von Rembrandts Auffassung des Christentums weniger in der Betonung eines religiösen als eines sozialen und proletarischen Elements sehen wollen. Wenn schon Theophil Gautier seine religiösen Darstellungen als eine *Armen*bibel bezeichnet hat, so nennt ihn Taine den Maler des Dunkels, der auch in der moralischen Welt die Nachtseite, Elend und Enterbtheit, hervorgekehrt habe. Von hier aus sei ihm wie kaum einem anderen die Religion des Schmerzes und das Verständnis Christi aufgegangen, des Tröſters der Armen, des Traurigen unter den Traurigen. Diese politische Auslegung stammt in der Hauptsache von den Schülern der Pariser Februarrevolution von 1848, und diese demokratisch-proletarische Inszenierung war es, die den Widerwillen des aristokratischen Jakob Burckhardt hervorrief und seine klassizistische Feindschaft gegen Rembrandt verstärkte.

Damit sind die Spielarten der Auslegung lange nicht erschöpft. Von dem Gegensatz ausgehend, daß Rembrandt an Stelle der überlieferten Pose und Majestät der heiligen Figuren strikte Natürlichkeit gesetzt, hat man in diesem Naturalismus ein Anzeichen des Rationalismus gewittert, der, das Übernatürliche und Irrationale in der Religion ablehnend, keine andere Grundlage als die einer natürlichen und vernünftigen Religion anerkenne und grundsätzlich auch die heilige Geschichte als Geschichte aufzufassen Ernst mache. Von hier aus hat nur ein Schritt dazu geführt, Rembrandt und der holländischen Kunst jede religiöse Empfindung völlig abzusprechen, sie als ein Beispiel der allgemeinen Säkularisation modernen Weltsinnes zu bezeichnen. Schon der englische Maler Reynolds hatte geurteilt, die holländische Malerei wende sich nur an den äußeren Sinn der Augen; daher sei sie für die Technik, sozusagen für die Grammatik der Kunst, ein ausgezeichnetes Unterrichtsmittel; wer Höheres und Geistiges verlange, müsse

[1]) So zuletzt H. Weizsäcker in dem Werk: „Der Protestantismus am Ende des neunzehnten Jahrhunderts", S. 277—300.

zu den Italienern gehen. Dieser Meinung hat Ruskin in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in den letzten Bänden seiner „Modern Painters“ die doktrinäre Wendung gegeben, die gesamte Kunst der neueren Jahrhunderte sei jedes religiösen Gehaltes bar. Da die Reformation auf ihrem Wege steckengeblieben sei, habe sie sich unfähig gemacht, der Verweltlichung ein Hindernis entgegenzusetzen; die Kunst sei in den Abgrund des Rationalismus gestürzt. In diesem glaubenslosen modernen Europa seien die Holländer eine Rasse tüchtiger Maltiere ohne Geist und Empfindung, Handwerker in Ölmalerei. Es gefällt Ruskin, die „fleischliche“ Kunst Wouwermans mit Fra Angeliko in Antithese zu bringen, und über Rembrandt mit bornierter Sicherheit zu urteilen, das Dresdener Doppelbildnis (Rembrandt mit Saskia auf dem Schoß beim Frühstück) sei dasjenige Werk des Meisters, aus dem seine Gesinnung am deutlichsten spreche; eine solche Art von Weltlichkeit sei dem siebzehnten Jahrhundert Ersatz für die verlorenen Ideale von Glauben und Hoffnung. Von dem Grunddogma ausgehend, daß Schönfarbigkeit im Sinn des fünfzehnten Jahrhunderts der einzig wahre Kunstausdruck sei, da denn Farbe die Unschuld, die Sündlosigkeit und das Göttliche in der Natur sei, nennt er die holländische Kunst eine todbringende Kunst, weil sie den Sinn für Farben ertöte. „Eine Kunst, die wie die Rembrandts oder Caravaggios nur in Braun und Grau malt, kann nicht anders als gemein und gottlos sein.“ Paradoxe Anschauungen dieser Art kann man nicht kritisieren, da sie aus der Willensrichtung bedeutender Persönlichkeiten und nicht aus ihrem Intellekt entspringen. Es mag also genügen, neben anderen Meinungen auch diese zu verzeichnen und, damit man sich nicht darüber errege, zum Schluß auch davon Kenntnis zu nehmen, daß Fromentin genau die entgegengesetzte Auffassung vertritt, indem er Rembrandt für einen Ideologen, Spiritualisten und Metaphysiker erklärt. Von Simmels Versuch, die Transszendenz von Rembrandts religiöser Kunst zu retten, aber paradoxer Weise diese Transszendenz für Immanenz zu erklären, war in der Einleitung die Sprache.

Aus dieser kurzen Übersicht wird *eines* klar geworden sein. Die Lösung dieses schwierigen Problems kann nicht auf dem Weg erhofft werden, daß man sich für eine der vorhandenen Auffassungen entscheidet oder sie um

eine neue vermehrt, da das subjektive Befinden und Meinen in solchen Fragen dem einzelnen zwar genügen mag, aber wissenschaftlich nicht befriedigt. Ehe wir indessen die Möglichkeit einer aussichtsvolleren Methode erörtern, stoßen wir auf zwei Vorfragen, die eine, ob denn nicht etwa literarische ausdrückliche Zeugnisse über Rembrandts religiöses Verhalten vorhanden sind, die andere, wie man sich das Verhältnis des Menschen zum Künstler in religiösen Dingen grundsätzlich vorzustellen habe.

Aus Houbrakens Sammlung von Biographien holländischer Maler hat man den allgemeinen Eindruck, daß diese Klasse von Menschen in ihrer häufig ungeregelten äußeren Lebensführung es mit Kirche und Religion nicht allzu ernst genommen habe. Wenigstens fällt es auf, wenn in einzelnen Fällen das Gegenteil ausdrückliche Erwähnung findet, wie etwa, daß Everdingen, Flink und A. de Gelder regelmäßig in die Kirche gegangen, daß Albert Kuyp sogar Kirchenältester gewesen sei, daß der Südniederländer Champaigne, der allerdings Beziehungen zu Port-Royal pflegte, am Sonntag zu malen abgelehnt habe. Über Rembrandts äußeres religiöses Gehaben besitzen wir eine einzige, sehr merkwürdige Nachricht, die uns der oftgenannte Florentiner Baldinucci mitteilt: Rembrandt habe zur Sekte der Mennoniten gehört. Die „Meniſten“ [1]), sagt dieser katholische Autor, bekennen eine falsche Religion; auch weichen sie vom Bekenntnis Kalvins ab, indem sie erst mit dreißig Jahren taufen. Ihre Geistlichen seien keine studierten Leute, sondern gewöhnliche, aber geachtete, ehrliche und gerechte Personen (‚galantuomini‘) [2]); in den übrigen Dingen lebten sie ‚a lor capriccio‘. Ob Rembrandt auch später bei jener falschen Religion geblieben sei, erklärt Baldinucci, nicht zu wissen [3]). Vielleicht kann man aus der ganzen Fassung der Mitteilung schließen, daß Rembrandt die Zugehörigkeit zur

---

[1]) Diese Namenform ist mir wiederholt auch in holländischen Akten vorgekommen.

[2]) Sogar der strenge Kalvinismus der Dordrechter Synode hat in Ausnahmefällen die Wahlfähigkeit von Personen, welche nicht Theologie studiert haben, zum Pastorenamt zugelassen, wenn es „mannen van singuliere gaven“ seien. Man nannte sie „duytsche klercken“. Goeters, „Vorbereitung des Pietismus“, S. 30.

[3]) Seine Nachricht stammt aus der Erzählung eines dänischen Schülers von Rembrandt, Keil. Es ist nicht der geringste Anlaß, die Wahrheit dieser Überlieferung zu bezweifeln. Eine sehr ausführliche Verteidigung gegen Zweifel, die an dieser Tatsache zu

Sekte nicht etwa von seiner Familie ererbt hat, sondern aus eigenem Antrieb zu ihr gegangen sei. Wir werden auf diese Möglichkeit später zurückkommen. Daß der seltene Vorname Rembrandt, wie Blanc behauptet hat, ein bei den Mennoniten häufiger Name gewesen sei, ist nicht richtig. Der Name Rembrandt ist nirgends häufig; doch kommt z. B. ein berühmter Mathematiker und Astronom Dirck Rembrandts van Nierop vor (ca. 1612 bis 1662)[1]). Sehr viel weiter bringt uns zunächst das Wissen um Rembrandts Mennonitentum nicht; denn dieses Bekenntnis umschloß damals Menschen von sehr verschiedener Sinnesrichtung. Die religiöse Kunst Rembrandts wird aus seiner Zugehörigkeit zur Sekte an einigen Stellen Aufklärung gewinnen, und dies bleibt wichtig, auch wenn wir, den religiösen Menschen Rembrandt zu kennen, vielleicht verzichten müssen. Daß, religiöse Kunst hervorzubringen, nur frommen Menschen und Künstlern möglich sei, ist eine Vorstellung, die in den Kreisen der deutschen Romantik, der Nazarener und Maler von San Isidoro, gern gehegt worden ist. Den Trugschluß, der in diesen Meinungen liegt, hat schon Schnaase deutlich durchschaut, und es ist um so wertvoller, seine Äußerungen, die schon 1834 in den Niederländischen Briefen ausgesprochen wurden, kennen zu lernen, als sein eigenes starkes religiöses Bedürfen und sein Verständnis dieses Punktes außer jedem Zweifel steht, wovon man sich aus seiner Kunstgeschichte (insonderheit aus seiner Haltung gegen die Renaissance) wie aus seinem Briefwechsel mit Herrn von Uechtritz genügend überzeugen kann. Schnaase sagt also (im 13. und 14. der Niederländischen Briefe), der religiöse Charakter der Kunstwerke hänge mehr von ihrer Zeit als von ihren einzelnen Urhebern ab, da es denn zu allen Zeiten Fromme und Leichtsinnige auch unter den Künstlern gegeben habe. „Die Bilder des Giotto und des Filippo Lippi

---

rütteln versuchten, gibt C. M. Wybrands, „Rembrandt doopgezind?“ in „De Zondagsbode. Doopgezind weekblad“, Amsterdam, Juli und August 1906, Nr. 33—41. Ebenso A. Vos, „Rembrandts geloof“ in „De Gids“, 1909, Juli, III, 49 ff., wo Rembrandt als Mennonit vermutungsweise den Sozinianern zugerechnet wird, die die Gottheit Christi leugnen. Unsere Ausführungen, die seit zwanzig Jahren gedruckt sind, kennt dieser theologisch wohlgebildete Verfasser nicht.

[1]) Angaben, die ich der bewährten Gefälligkeit des frühverstorbenen Freundes E. W. Moes in Amsterdam verdanke.

scheinen uns mehr frommen Ausdruck zu haben als die des Rubens, und dennoch wird dieser wegen seiner Frömmigkeit gerühmt, während von Lippi ein entschieden leichtes Leben, von Giotto wenigstens Äußerungen einer gewissen religiösen Gleichgültigkeit berichtet werden." Weiter aber will es fraglich werden, ob das fünfzehnte Jahrhundert wirklich eine tiefere Frömmigkeit als das sechzehnte und siebzehnte besessen, und so wird der Schluß aus dem religiösen Ausdruck eines Bildes auf die Frömmigkeit der Zeit ebenso abgewiesen wie der auf die Frömmigkeit des einzelnen Malers. Da nun der religiöse Ausdruck unmöglich im Gegenstand allein gesucht werden kann, vielmehr aus den zarten Verhältnissen von Form und Farbe entsteht, aus Dingen also, für welche die eigentliche Religion gar keinen Maßstab besitzt, so meint Schnaase, eben dies weise auf den eigentümlichen Geist der Kunst, der, mit Religion keineswegs identisch, eine Selbständigkeit besitze, die in der geschichtlichen Erscheinung zum Alternieren dieser beiden großen Mächte, Kunst und Religion, führe.

Indem wir die Frage nach dem persönlichen religiösen Charakter Rembrandts gegen die sicherer zu beantwortende und wichtigere Frage nach dem religiösen Charakter seiner Kunst zurückstellen, wollen wir bekunden, daß jenes Verhältnis des religiösen Menschen zum religiösen Künstler nur als Einzelfall aus der viel allgemeineren Fragestellung gelten kann, wie das Verhältnis von Mensch und Künstler, von Mensch und Genius überhaupt zu denken sei. Dies zu erörtern, sei dem Schlußabschnitt vorbehalten. Wir wollen also vermeiden, die Beurteilung von Rembrandts religiöser Kunst irgendwie mit der des Menschen Rembrandt bewußt oder unbewußt zu verquicken und vielleicht zu kompromittieren. Wenn hiermit eine Hauptwurzel willkürlich subjektiver Auffassung beseitigt ist, so mögen wir um so mehr hoffen, zu einer wissenschaftlich begründbaren Ansicht zu gelangen, als wir auch des weiteren in diesem Fall unseren Ausgangspunkt nicht von Rembrandt noch seiner Kunst, sondern von einem Gesamtbild der religiösen Lage seiner Zeit nehmen wollen. Haben wir erst eine deutliche Vorstellung, wie mannigfach sich die holländische Religiosität des siebzehnten Jahrhunderts betätigt hat, so mag an einem Maßstab fester historischer Größen die religiöse Kunst Rembrandts gemessen werden. Ihr Wesen und Gehalt

wird so vielleicht müheloser und überzeugender erkannt werden, als wenn sich das in religiösen Dingen nicht untrügliche Gefühl des modernen Menschen zum Richter darüber aufwirft.

Die kalvinistische Kirche Hollands, wie sie auf der Confessio Belgica von 1562 ruhte und in der Hauptsache durch das Dordrechter Konzil von 1618 und 1619 befestigt war, erhob sich aus dem blutgedüngten Boden der spanischen Glaubensverfolgungen des sechzehnten Jahrhunderts. Noch war das Andenken der Märtyrer frisch, die als Ketzer auf den Scheiterhaufen der spanischen Inquisition verbrannt worden waren, deren Enkel jetzt die Freiheit des Bekenntnisses im befreiten Land genossen. Die Saat des Hasses hatte ein streitbares Geschlecht emporwachsen lassen, das nicht an Milde gewöhnt war. Daß auch Kalvin in Genf einen Ketzer, Servet, den Flammen übergeben hatte, fand in der holländischen Kirche rücksichtslose Verteidiger, und wenn das Dordrechter Konzil die Zeiten des Athanasius und Arius nicht in voller Stärke erneuerte, so lag die Ursache weniger in der religiösen Milde der Sieger als in den Rücksichten staatsbürgerlicher Politik. Der Kalvinismus hatte von Haus aus seine Stärke in der Gewöhnung und Einsicht, daß, wer von den Menschen Großes erreichen will, noch Größeres, ja das Ungeheure von ihnen fordern muß. Nicht von dem Menschen und seinem Heilsbedürfen, sondern von dem Herrenwesen Gottes, zu dessen Ehre und Herrlichkeit die Schöpfung da ist, hat er seinen Ausgangspunkt genommen. In einen strengen Dienst ist der Mensch gestellt, und die furchtbare Lehre von der Gnadenwahl ist nur der Ausdruck der absoluten göttlichen Souveränität. Nüchtern ist die Stimmung dieses Dienstes; von der Weltliebe und ihren trügenden Freuden scheidet er die Gemeinde der Frommen ab, die in strenger Kirchenzucht und fortwährender Übung dem göttlichen Gesetzeswort nachzukommen trachten. Strenge Sonntagsfeier, Verbot des gemeinsamen Tanzes beider Geschlechter, Verbot öffentlicher Schauspiele im Theater, Einschreiten gegen Luxus in Tracht und Leben, Eifern gegen Eleganz und Schmuck der Frauen, gegen unzüchtige Kleidung, gegen die Perücken der Männer, gegen Wucher in der Geschäftswelt, gegen das Über-

greifen der weltlichen Obrigkeit: im Großen wie im Kleinen der Grundsatz, daß das Christentum sich nicht den Menschen anbequemen dürfe, sondern daß der Mensch, weit entfernt, sich Selbstzweck zu sein, nur in Unterwerfung der Ehre Gottes zu dienen habe[1]). Wo die kirchlichen Zuchtmittel der Exkommunikation nicht reichen, um die Unverdächtigkeit und Unbescholtenheit der Abendmahlsgäste zu sichern, ist die Meinung, daß die weltliche Obrigkeit mit Strafen nachzuhelfen habe. Nichts natürlicher aber, als daß diesem eifervollen Geist der kalvinistischen Kirche die alttestamentliche Hälfte der Bibel als in manchen Stücken wesensverwandt entgegenkam. Wie die Juden sich als das Eigentum ihres HErren Gottes bekannt hatten, so fühlte man sich in dem kalvinistischen Holland als das auserwählte Volk, das der Herr sichtbarlich im Kampf gegen mächtige Feinde geschützt hatte[2]). Wenn sich Konstantin Huygens erinnerte, wie dem zweijährigen Knaben die Mutter die von Clement Marot in französische Verse gebrachten Zehn Gebote als Kleinkinderlied vorgesungen, so begleitete die Gegenwart jener altgeheiligten Überlieferung den frommen Holländer durch sein ganzes Leben. Als der Leydener Professor Cunaeus sein Buch von der Staatsverfassung der Hebräer herausgab, sagte er in der Widmung den Staaten von Holland und Westfriesland, keine Geschichte sei reicher an guten Beispielen; denn dieser Staat der Hebräer sei nicht von Menschen, sondern vom ewigen Gott gegründet worden[3]). Spinozas theologisch-politischer Traktat ist eine — freilich feindliche — Auseinandersetzung mit den „Aktualitäten" der jüdischen Verfassung und ihrer dauernd angerufenen Vorbildlichkeit für die zeitgenössische Geschichte in England und Holland. In allen politischen Debatten erschienen die Vorgänge und Geschichten des Alten Testaments als Zeugnisse von schwerwiegender Autorität; wie nach dem Tod Wilhelms II. von Oranien die Generalstaaten 1651 zusammentraten und den großen Beschluß faß-

[1]) Für das einzelne, besonders die Würdigung der Tätigkeit Gisbert Voets, den die Geschichtschreiber der Philosophie meist nur als Gegner Descartes' kennen und behandeln, Ritschl, „Geschichte des Pietismus", I, 101 ff.

[2]) Dies war die allgemeine Überzeugung. Selbst einem Weltkind wie Rubens fiel es auf. Vgl. seine „Briefe" (Rosenberg), S. 181.

[3]) Petri Cunæi, „De republica Hebræorum", libri tres 1617, ein prachtvoller Elzevierdruck.

ten, die Statthalterwürde nicht wieder zu besetzen, unterstützte Cats diese Entscheidung mit dem Präzedenzfall, daß auch die Juden zwischen dem Auszug aus Ägypten und der Königszeit keine Unabsetzbarkeit der Heerführer gekannt hätten. In so mittelalterlichen Gedankengängen eignete man sich die Vorstellungen und Tatsachen der israelitischen Geschichte als wahre nationale Vergangenheit an, indes die Renaissance ihre Neigung der heidnischen Vergangenheit zugewendet und danach ihre Politik orientiert hatte.

Freilich war auch in Holland dafür gesorgt, daß die Antriebe eines an der Bibel genährten theokratischen Radikalismus, wie sie in England zu den größten Umwälzungen führen und den heftigsten Gegenschlag gegen die Renaissance erzeugen sollten, gemäßigt und von einer wohlgegründeten Staatsgewalt in Schranken gehalten wurden. Hatte schon auf rein theologischem Boden die Dordrechter Synode nicht bis zum Äußersten gehen können und sich (wie in dem Streit der sogenannten Supra- und Infralapsarier) zu Zugeständnissen genötigt gesehen, so bot das Grenzgebiet kirchlicher Disziplin und staatlicher Polizeigewalt eine Reibungsfläche, wo der Kampf der Prinzipien nur durch tatsächliche Machtäußerung entschieden werden konnte. Zumal die Kanzel mochte, so wohltätig der erzieherische Einfluß der Predigt wirkte, zu jeder politisierenden Agitation mißbraucht werden. Ein Geistlicher wie Sylvius, der Verwandte und Vormund von Rembrandts Saskia, der über 28 Jahre in Amsterdam als Seelsorger tätig war, hinterließ, als er 1638 starb, ein gesegnetes Andenken; man fand ihm nachzurühmen, daß er noch mehr als durch seine Rede durch sein Beispiel Gutes gewirkt und in moribus die Amstelstadt neugegründet habe. Anderen gegenüber sah sich aber die Stadt in der unangenehmen Lage, von ihrem Recht, die Prädikanten in den Grenzen des Respekts gegen die Obrigkeit zu halten, Gebrauch machen zu müssen. Als die Hetzereien gegen die dissentierenden sogenannten Remonstranten das Maß überschritten und Störungen der öffentlichen Ordnung befürchten ließen, griff die Regierung von Amsterdam zur Ausweisung der leidenschaftlichsten Kanzelredner. Unmittelbar danach, 1631, ordnete sie auf Grund der Dordrechter Beschlüsse, nachdem sie von je das Recht gehabt, die vom Kirchenrat vorgeschlagenen Prädikanten zu bestätigen oder abzulehnen, zwei Deputierte, Bürgermeister oder Bürgermeister-

kandidaten, zu den wöchentlichen Sitzungen des Kirchenrats ab. Die beiden Herren stimmten nicht mit, aber, indem sie die „préséance“ genossen, vertraten sie sichtbarlich den Vorrang der weltlichen Obrigkeit. Als 1660 in Utrecht, dem Hauptquartier des rigorosen Kalvinismus, infolge von Streitigkeiten dieselbe Maßregel ergriffen wurde, verschrieb man sich zur Aufrechthaltung der kommunalen Autorität drei Kompagnien Stadtmiliz aus Amsterdam und verwies die heftigsten geistlichen Agitatoren der Stadt [1]). In Amsterdam gehörte der Kirchenrat zu den regelmäßigsten Querulanten auf der Bürgermeisterstube; man tat ihm zu Gefallen, was anging; aber man verlor die allgemeine Wohlfahrt nicht aus dem Auge. In Holland bestand seit 1580 die Zivilehe; seit 1656 galt sie für alle sieben Provinzen, und zwar für Katholiken und Dissidenten obligatorisch, für die Angehörigen der reformierten Staatskirche fakultativ. Die Eintragungen des städtischen Standesamts haben der historischen Forschung wichtige Daten geliefert. Im ganzen darf man sich die geistlich-weltlichen Beziehungen in einem Land, das mit größter Zähigkeit an alten Gewohnheiten hing, als altgeregelte vorstellen; es fehlte nicht an wahrhaft mittelalterlichen Rudimenten, und die Chronik verzeichnet zum Jahr 1672 den Fall, daß vier französische Soldaten, zum Galgen verurteilt, das Glück fanden, die Fürsprache einiger Amsterdamer Damen zu gewinnen, welche denn kühn genug waren, auf das Bürgermeisteramt zu gehen und die Sache der Unglücklichen zu führen, worauf der Herr Bürgermeister die Frage erhob, ob denn die Damen „nach dem Brauch der alten Zeiten“ mit den Verurteilten in Ehebund zu treten bereit seien, da nur unter dieser Bedingung „gepardonneert“ werde. Die Damen erklärten, sie seien sämtlich bereits verheiratet, womit die Obrigkeit ein Einsehen hatte, die Sache jener Franzosen aber einem neuen Gericht überwies, das zu einem glimpflicheren Urteil kam. Dieser konservative Geist, der an den alten Bräuchen festhält und gegen Neuerungen mißtrauisch ist [2]), die holländische

[1]) „Bontemantel“, I, 225 f. Dieser Utrechter Streit über das Recht der Nutznießung der Kanonikerpfründen aus der katholischen Zeit brachte eine sehr umfangreiche Streitliteratur hervor und machte großes Aufsehen. Auch Sorbière berichtet darüber.

[2]) Schiller, der die Geschichte der Niederlande kannte, hat in seiner Kritik von Goethes „Egmont“ auf die vorzügliche Charakteristik in der ersten Szene aufmerksam gemacht, wo ein Holländer, Buyck, als Schützenkönig im Scheibenschießen wider das Her-

Zähigkeit, von der ein Franzose witzig bemerkte, sie gleiche dem Torf, der langsam Feuer fängt, aber das Feuer hält, wandte sich wohl auch gegen die Kirche und erklärte, da man von alten Zeiten her in Holland Kirmeß gehalten, getanzt und getrunken und die Freuden des Lebens nicht verachtet habe, die Strenge der kalvinistischen Regeln des christlichen Lebens für Neuerung und die allzu rigorose Moral für eine Hemmung freier kommerzieller Bewegung und Gewöhnung. Das Leben aber wußte eine mittlere Linie zu finden. Der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts war kirchlich, mit einem merkbaren Anhauch kalvinischen Eifers, und bewahrte dabei ein weltfröhliches Herz. Dr. Tulp z. B. (der Nikolas Tulp von Rembrandts Anatomie) war als Mediziner nicht von der Aufklärung angesteckt, auf die sich seinesgleichen oft etwas zugute tun; er hatte den Mut, wenn auch erfolglos, gegen die Schaustellung der Heidengötter und -göttinnen bei öffentlichen Aufführungen (wie wir sie bei den Empfangsfestlichkeiten der Maria von Medici oben S. 102 ff. kennen gelernt haben) zu protestieren; auch ging er so weit, im Magistrat, als die Lutheraner Augsburgischen Bekenntnisses wegen Anwachsens ihrer Gemeinde ein Gesuch um Bauerlaubnis einer zweiten Kirche in Amsterdam einreichten (1659), „mit Exempeln aus dem Neuen Testament" dagegen zu stimmen [1]). Der Geschichtschreiber von heute würde gut tun, die Kraft solcher Überzeugungen zu schätzen, ja vielleicht eine Zeit zu beneiden, wo noch nicht alles und jedes relativ und problematisch geworden war, wo dem einzelnen noch nicht jener unerhörte Kraftverbrauch zugemutet wurde, sich den Boden, auf dem er steht, in jedem Fall selbst festzutreten, sondern wo es an einigen Stellen noch Überlieferungen gab, in die man hineingeboren wurde, und bei denen man sich beruhigen konnte. Nur von diesem Felsengrund gewisser Elemente der Weltanschauung schreibt es sich her, daß die Männer jener Jahrhunderte mit so viel unverbrauchteren Kräften zur Betätigung ihres Geistes gelangen, mit so erstaunlicher Frühreife ihren Platz nehmen und behaupten.

Jedenfalls muß man sich hüten, seine Vorstellung vom religiösen Geist

---

kommen die anderen traktiert, wozu der invalide Friese Rupsum sagt: „Laßt ihn! Doch ohne Präjudiz!"

[1]) „Bontemantel", II, 491, 516.

des damaligen Holland einseitig nach den Kreisen der Regierenden zu bilden, die natürlicherweise eine Minorität waren und ganz von politischen Gesichtspunkten beherrscht wurden. Hier sah man im Interesse der Ruhe und des prosperierenden Geschäfts auf gute äußere Beziehungen und hielt auf versöhnliches Wesen. Die Bürgermeister von Amsterdam gaben alljährlich den geistlichen Herrn „tot goede correspondentie", wie es bezeichnenderweise heißt, ein Essen; die Herren vom Rat und die Prädikanten saßen dann in bunter Reihe; es war gewöhnlich eine fröhliche Mahlzeit, und die Herren gaben den Geistlichen, was vom Tisch überblieb, für Frauen und Kinder mit. Im ganzen aber drang von der Regierung her ein erkältender Zug in die Kirche, der die religiös empfindlicheren Naturen verletzte. Die aristokratische Rangordnung der offiziellen Kreise machte auch vor der Kirche nicht halt; auch in der Kirche gab es eine „Heerenbank"; die Behörden, der Kriegsrat, die Schützenoffiziere, alle hatten ihr besonderes reserviertes Gestühl, und so wollte man überhaupt finden, daß der offizielle Kalvinismus, in Dogmen verfestigt und gesichert, aus Rücksichten der Politik im praktischen Leben und in der Moral nicht die erwarteten Früchte zeitige. Die Hab- und Gewinnsucht war eigentlich schrankenlos, und die regierenden Kreise gingen nicht mit gutem Beispiel voran; man hatte keine Götzen „wie die Azteken"; aber Götze war das goldene Kalb [1]). Die skrupellose Ausnützung von Familienverbindungen und Einflüssen aller Art, die rücksichtslose Ämterjagd wurde in den regierenden Familien mit zynischer Offenheit betrieben [2]); in diesen Kreisen war der Kult der Macht und des Erfolgs der einzige Glaube, der lebendig war. Daß es keine anderen Gesinnungen und Überzeugungen gebe, als die die Selbstsucht und der Vorteil diktiere, galt dem Skeptizismus der großen und kleinen Politiker für ausgemacht [3]).

Indessen gab es eine ganz andere Seite, von der gesehen die Kühle

---

[1]) „Non Nitzliputzli Mexicanorum deus, sed nummus pro idolo est" (Barlaeus).

[2]) Bezeichnende Beispiele bei Kernkamp, „Amsterdam in de zeventiende eeuw" im Abschnitt über die Ämterlaufbahn (de trap der ambten).

[3]) Hier kann nur auf die grundlegenden Untersuchungen Max Webers hingewiesen werden, die den Geist des Kapitalismus auf dem religiösen Boden des Kalvinismus betreffen und in der Formulierung des Begriffs der innerweltlichen Askese als einer reli-

und Nüchternheit der privaten und Staatsraison in vorteilhafterer Beleuchtung erschien. Zumal die Fremden konnten sich nicht genug erstaunen, daß an dieser einen Stelle der Welt das Feuer der religiösen Kämpfe, die seit einhundertundfünfzig Jahren Europa verwüsteten, durch Toleranz oder Gleichgültigkeit erloschen war. Wir haben früher die Befriedigung von Descartes vernommen, daß in der Stadt der Geschäfte, wo jeder nur an sich denke, die Freiheit des Denkens ungestört bleibe[1]). In der Zeit Jan de Witts hat am Schluß seines theologisch-politischen Traktats Spinoza das Gedeihen Amsterdams als Frucht der politischen und religiösen Freiheit, als Belohnung der Toleranz gepriesen. Wenn der Zweck des Staates Freiheit sei, so könne es nicht seine Aufgabe sein, die Menschen aus vernünftigen Wesen zu Tieren oder Automaten zu machen; nicht Haß und Kampf dürfe gepredigt, sondern nur die Entfaltung der geistigen und körperlichen Kräfte gefördert werden. Ob die grundsätzliche Freiheit Respekt vor der Freiheit mehre, ob der hochgesteigerte Verkehr mit aller Welt, der täglich die grenzenlosen Verschiedenheiten der Glaubensmeinungen und Riten kennen lehre, skeptisch mache und die Überzeugung eines Alleinseligmachenden erschüttere, einerlei welches immer die Ursache sei: die Tatsache des Erlahmens religiöser Leidenschaft ward konstatiert, und ein aufmerksamer Beobachter (Temple) wußte dies so zu formulieren, es möge sein, daß die Religion in anderen Ländern mehr Kraft habe, Gutes zu wirken; so viel sei aber gewiß, daß sie hier am wenigsten Böses verursache. Die Freiheit der Kulte, sofern sie sich der öffentlichen Kontrolle unterwarfen, war groß. Zwölf Jahre, nachdem die

---

giösen Legalisierung des Güterterwerbs eine Lösung finden. Diese berühmten Arbeiten sind im „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik" 1904 und 1905 erschienen und in einer veränderten Ausgabe neugedruckt in Webers „Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie", I, 1—206, 1920. Dazu ferner der ausgezeichnete Abschnitt: „Wirtschaftsethik des Kalvinismus" bei Troeltsch, „Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen", S. 704 ff. Vom gleichen Verfasser: „Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt", S. 42 ff. Im allgemeinen ist, was mir einmal Julius Wellhausen bemerkte, Kapitalbildung wiederkehrende Erscheinung bei Sekten und Juden, so lange sie, freiwillig oder unfreiwillig, von der „Welt" und ihren Luxusgewohnheiten und -gelegenheiten abgeschlossen sind.

[1]) „Ich ziehe Amsterdam der Ruhe jedes Kapuziner- oder Karthäuserklosters vor", schreibt der Katholik Descartes an Balzac. G. Cohen, „Ecrivains français en Hollande", 1920, S. 463 f.

Dordrechter Synode die dissentierenden Remonstranten aus der Kirche gesetzt und für unfähig erklärt hatte, Staatsämter zu bekleiden, ward ihnen 1630 das Recht, Kirchen zu bauen und Schulen zu errichten, erteilt; die Juden hatten ihre Synagogen; für alle Sekten und Bekenntnisse gab es eine weitgehende (indessen nicht unbeschränkte) Toleranz. Nur für den katholischen Kult bestand eine, freilich mehr rechtliche als tatsächliche Ausnahme. Seine öffentliche Ausübung war verboten, was sich teils aus Entstehung und Verlauf des großen Unabhängigkeitskrieges, teils aus der fortdauernden Furcht vor dem Einfluß einer auswärtigen Macht auf die Katholiken, des Papsttums, erklärt. So wurde auch im Amsterdam des siebzehnten Jahrhunderts die Steuerfreiheit, die man protestantischen und sogar jüdischen Wohltätigkeitsanstalten vergönnte, auf katholische Anstalten nicht ausgedehnt, um Schenkungen entgegenzuwirken. Daß diese Ausnahme nicht aus religiösen, sondern aus politischen Gründen gemacht wurde, findet man ausdrücklich anerkannt; die katholische Religion war verboten, aber wenig verfolgt. Ein venezianischer Gesandtschaftsbericht von 1620 besagt, die Obrigkeit drücke ein Auge zu, und es sei kein Geheimnis, daß man allein in Amsterdam jeden Tag zwölf bis vierzehn Messen in Privathäusern hören könne. Von außen unkenntlich, waren diese katholischen Kapellen mit allem vom Kult erforderten künstlerischen und liturgischen Schmuck ausgestattet. Daß das tolerante Verhalten der Behörde andauerte, und daß die Beschwerden der reformierten Geistlichkeit über die katholischen Meßfeiern, den „gotteslästerlichen Abgötterdienst und die superstitiösen Zeremonien", die das Bürgermeisteramt wegen deren vermeintlicher Begünstigung fortwährend zu hören bekam, beiseite gelegt wurden, bestätigt nach einigen Jahrzehnten ein weiterer Bericht von katholischer Seite, wonach an solchen Privatgottesdiensten bis zu zweihundert Personen teilnahmen. Die einzige Vorsicht, die geübt werde, sei die, sich nicht auf einmal und gemeinsam, sondern in kleineren Gruppen zu entfernen, um das Aufsehen zu vermeiden, wozu auch eine Mehrzahl von Türen und Ausgängen dienten. Die Zahl der Katholiken war zumal in der bäuerlichen Bevölkerung, aber auch in den Städten groß [1]),

[1]) Ranke, „Die römischen Päpste", II, 313, zitiert die Angaben eines Berichts über ihr fortwährendes Anwachsen. Vgl. auch Baldinucci in der Vita des Corn. Bloemaert.

und man darf von der Ruhe, die in der Hauptstadt aufrechterhalten wurde, nicht ohne weiteres auf das gesamte Land schließen. An kleineren Orten kam es mehr als einmal zu gewaltsamen Zusammenstößen mit Katholiken [1]). Hausuchungen und Kontrolle katholischer Gottesdienste, wie sie von den Prädikanten dauernd verlangt wurden, führten auf dem Land nicht selten zu Verhaftungen von Geistlichen und schweren Geldbußen. Doch wurden jene meist nach kurzer Zeit freigelassen und diese — auf vermittelnde Verwendung hin — erlassen. Märtyrer machte man keine mehr.

Auch war die Zahl katholischer Regenten (Bürgermeister, Schöffen) trotz der gesetzlichen Ausschließung immer noch beträchtlich [2]). Aber selbst die kalvinistischen Behörden ließen sich, zum Teil auf Grund von regelmäßigen Abgaben in ansehnlicher Höhe, zur „conniventie" bestimmen. Es gab sehr viel reiche Katholiken, und ihre geschäftliche Stellung sprach mit, wenn zumal die Staaten von Holland, wo der Handelsbelang vorherrschte, dem Andringen der Prädikanten, ja der anderen Provinzen Widerstand leisteten und die heftigeren „Plakate" immer wieder in den Kommissionen begruben. Dazu kam die versöhnliche, klug patriotische Gesinnung der apostolischen Vikare, die von Brabant aus am Werk waren, und von denen einer 1668 zu rühmen fand, nirgends sei die katholische Mission besser geordnet als in Holland; „splendent oratoria, nitent altaria". Die Verfolgungen der Waldenser, die spätere Widerrufung des Edikts von Nantes und die Hugenottenverfolgungen Ludwigs XIV. haben in Holland kaum Rückschläge bewirkt, und so waren beim Französischen Krieg und Einfall in Holland die Rufe: „Lieber Frankreich als der Prinz von Oranien" ganz vereinzelt. Die Folge der schlaffgewordenen Handhabung der Staatsgesetze gegen die Katholiken war dann wieder, daß die ausführenden Beamten sich erst recht nicht durch heftige Aufwallungen im Sinn des geistlichen Verlangens gegen die „Papstgesinnten" dem contemptus publicae autoritatis aussetzen wollten. Es gab so viel Gelegenheit, die Messe zu hören, daß man den Schein wahren konnte,

---

[1]) Ein sehr anschaulicher Bericht von 1649 in „Oud Holland", 37 (1919), S. 120 ff.

[2]) Eine Statistik von 1658 bei Knuttel, „De toestand der nederlandsche katholieken ten tijde der republiek", 1892—94, I, S. 280 und 347 ff. Auch I, 61 und 62, zunehmende Zahl des Klerus.

den Gesandten der katholischen Mächte, denen von Venedig, Portugal, Frankreich und nach dem Frieden von 1648 den „Herren Ambassadeurs“ des Kaisers und von Spanien aufzupassen, daß ihre Hausgottesdienste nicht mißbraucht, und daß die holländische Predigt in ihren Residenzen verboten wurde. Im ganzen aber blieb der Grundsatz maßgebend, da man einst „om de vryheydt van conscientie“ die Waffen ergriffen habe und nie, auch nicht in Zeiten des Kriegs und der Strenge, nach Art der spanischen Inquisition verfahren sei, daß man auch jetzt „niet behoorde, daer in te excedeeren“ [1]).

Die Toleranz der Regierung in rein religiösen Dingen war mit einiger überlegenen Gleichgültigkeit gemischt. Als einmal in der neuen Kirche in Amsterdam drei Quäker während der Predigt die Hüte auf dem Kopf behielten (da ihr Stifter Fox damit vorangegangen war, nie zum Gruß den Hut abzunehmen, auch jeden mit Du anzureden), und sie nahe daran waren, nach Schluß des Gottesdienstes von der Menge verfolgt und mißhandelt zu werden, wurde einer von ihnen arretiert. Da er sich auf dem Rathaus verantwortete, der Geist habe ihm nicht erlaubt, den Hut abzunehmen, hielt man ihm die Bibelstellen vor, daß der Mensch kein Ärgernis geben solle, und ließ ihn laufen. Von den schrecklichen Äußerungen des Fanatismus, die im achtzehnten Jahrhundert Voltaire die Feder in die Hand drückten, war hier keine Rede. Man kann behaupten, daß, wo Verfolgungen, Ausweisungen und dergleichen eintraten, teils die Politik, teils polizeiliche Rücksichten das entscheidende Wort sprachen. Maßregeln, wie die gegen Oldenbarneveld, Hugo Grotius, sind nur politisch zu erklären. Eben dies warf aber ein starkes Odium auf die kalvinistische Kirche, daß sie unter Umständen Vorwand und Instrument der Politik wurde. Die kirchliche Politik der Oranier, die für den orthodoxen Kalvinismus Partei ergriffen, war von politischen Gründen eingegeben, und daß umgekehrt die Prädikanten gut oranisch waren, machte sich in den zwei Jahrzehnten der Parlamentsherrschaft bei Gelegenheit fühlbar. Die Regierenden scheuten sich nicht, die Kirche als Machtmittel der Politik zu gebrauchen, ja sich über religiöse Rücksichten völlig wegzu-

[1]) Knuttel, a. a. O., I, S. 289.

ſetzen. Hatte das Papſttum im Dreißigjährigen Krieg, von den Triumphen des habsburgiſchen Hauſes geängſtigt, die Erfolge der ſchwediſchen Waffen mit merklicher Erleichterung begrüßt, ſo nahm das proteſtantiſche Holland aus politiſchen Gründen kein Bedenken, den verbündeten Kardinal Richelieu gegen die nächſten Glaubensverwandten, die Hugenotten, bei der Belagerung von La Rochelle mit militäriſcher Macht zu unterſtützen. In den ſechziger Jahren des Jahrhunderts griff die Provinz Holland in die kirchliche Liturgie ein und verordnete, daß inskünftige die Paſtoren im Kanzelgebet Holland *vor* den Generalſtaaten zu nennen hätten; durch keinen Einſpruch ließen ſich die edelmögenden Herren von Holland davon abbringen, ihrer Anſicht vom Sitz der ſtaatlichen Souveränität die kirchlich-religiöſe Weihe zu verſchaffen [1]).

Es iſt begreiflich genug, daß dieſes Verhältnis des Staates zur Kirche dem Anſehen der Diener dieſer Kirche nicht in alle Wege förderlich war. Der politiſche Haß und die Verfolgung, die vom Dordrechter Konzil ausgingen, waren zugleich religiöſer Haß und Fanatismus; die Unterlegenen ſahen in den Prädikanten des orthodoxen Kalvinismus verkappte Politiker; ſelbſt wohlmeinende und reine Charaktere der holländiſchen Staatskirche und überzeugungstreue Profeſſoren wie Voet in Utrecht haben in der allgemeinen Verbitterung über ihren Namen und ihre Perſon Verleumdung und Hohn ſich ergießen ſehen [2]). Dieſe Stimmung verſchaffte den Remonſtranten, obwohl ſie eine kleine Minorität waren und blieben, in der öffentlichen Meinung ein erhöhtes moraliſches Anſehen.

In der ganzen damaligen Welt gab es eine ſtille Partei von Verſchworenen, die alles Elend der Religionskriege und der Verfolgung den herrſchenden Kirchen zur Laſt legten. Kam es in Schwaben während des Dreißigjährigen Krieges vor, daß einmal ein Menſch von ſolcher Geſinnung, der ſich als wahren Kriegsmann Gottes fühlte, mit bloßem Schwert gegen

---

[1]) Abraham de Wicquefort, „Histoire des provinces unies“, in der Ausgabe der Utrechter hiſtoriſchen Geſellſchaft, III, 102—111.

[2]) Man ſehe über Voet die Urteile der Sorberiana p. 224: „Bipes ineptissimus“ uſw.; auch, was Tholuck, „Vorgeſchichte des Rationalismus“, I, 2, 214, zuſammengeſtellt hat.

den predigenden Geiſtlichen auf die Kanzel losſtürmte (er iſt ſpäter im Hafen aller Verfolgten, in Amſterdam, geſtorben), ſo erſchien am Ende des Jahrhunderts, gleichfalls in Deutſchland, Arnolds Kirchen- und Ketzerhiſtorie, worin ſich die ganze Kirchengeſchichte umgewertet fand, überall gegen jede Orthodoxie und zugunſten aller Ketzer und Separatiſten Partei ergriffen war. Der Punkt, an dem nun in Holland die Sezeſſion vom offiziellen Kalvinismus der Kirche erfolgte, betraf einen Einwurf gegen die kalviniſche Lehre, der ſo alt war wie dieſe ſelbſt, die Frage, ob man nicht durch die Lehre der Prädeſtination zu Gnade und Verdammnis Gott die Verantwortung für die Sünde zuſchiebe. Man nannte die Leute, die in dieſem Glaubenspunkt vom Kalvinismus abwichen und 1610 eine Remonſtranz einreichten, Remonſtranten. Als religiöſe Partei, als Weltanſchauung aber waren ſie viel älter. Die mildere Auffaſſung in der Lehre von Sünde und Gnade, die ſie vertraten, war nur ein Stück der allgemeinen Anſicht, daß die Welt um der Menſchen willen geſchaffen ſei, und daß man zu den Kräften des Menſchen, inſonderheit zur Vernunft, wohl Zutrauen haben dürfe. Sie ſtanden auf dem Boden, der von Melanchthon und Erasmus gegründet worden war, und hingen mit dem Humanismus nahe zuſammen; ſie begegneten ſich in der Anerkennung des natürlichen Lichtes der Vernunft. Schon hatte die Philologie die Scheidewand zwiſchen heiligen und profanen Studien niedergebrochen; Scaliger, ein gottvertrauender Hugenotte, hatte dies grundſätzlich ausgeſprochen: er wünſche die Religion und die Muſen zu verbinden. Was aber dem einzelnen möglich war, ohne ſeine Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit zu gefährden, wurde kein Erbteil der ganzen Richtung. Der Humanismus der Renaiſſance hatte einen antireligiöſen Zug; die neue Bibelexegeſe unterminierte langſam das orthodoxe Dogma und drängte viel weiter. Wenn ſich Gerhard Voſſius weigerte, die Dordrechter Konzilsakten zu unterſchreiben, ſo gelangte ſein Sohn Iſaak Voſſius bereits auf den Standpunkt, alles wolle er glauben, nur nichts, was in der Bibel ſtehe, wie er denn auch zum Abendmahl zu gehen ablehnte. In dieſen Kreiſen war der Individualismus bereits ein zu mächtiges Element, als daß man nicht jeden Zwang, alſo auch jede Kirche, verabſcheut hätte. Schon Coornhert, einer der Veteranen des Toleranzgedankens, der als Katholik nachdrück-

lich dafür eintrat, daß die politiſche Unabhängigkeit gemeinſam von allen Bekenntniſſen erkämpft worden ſei, und daß der Staat nur auf dieſem Grund beſtehen könne, hat es ausgeſprochen: beſſer für ungläubig, als für einen Heuchler gehalten werden. Er und andere, die das Chriſtentum lediglich in die friedliche Liebesäußerung verlegten, bekannten ſich in Wahrheit zur ſtoiſchen Philoſophie, zu Cicero und Seneca. Jedes dogmatiſche Bekenntnis wollten ſie ablehnen. In dieſer Art gab es aber weit radikalere Strömungen. Aus dem italieniſchen Rationalismus der Renaiſſance geboren, hatten die beiden Sozzini mit Gründen der Schrift wie der Vernunft die Lehre der chriſtlichen Trinität angegriffen; ins Ausland gedrängt, fand ihre Ketzerei in Polen lange Zeit Duldung und gelangte nach den Niederlanden. Hier, wo die Druckerpreſſen von Amſterdam, das man gern Eleutheropolis, Kosmopolis, Alethopolis, Irenpolis nannte, ſich großer Freiheit erfreuten, und in der Hochburg des Kalvinismus ſogar Michael Servets antitrinitariſche Lehren neugedruckt wurden, fand auch der Sozinianismus Zugang. Indeſſen erließen die Staaten von Holland und Weſtfriesland 1653 ein Verbot. Das Plakat verwies alle, die den Sozinianismus bekannten oder verbreiteten, als „Läſterer von Gottes heiligem Namen und Perturbatörs der öffentlichen Ruhe“, weil ſie das Fundament und die Hauptpunkte der wahren chriſtlichen Religion angriffen, des Landes und belegte den Buchhandel mit ſtrengen Strafen, falls er nicht alle Druckſchriften der Sekte der Obrigkeit ausliefere oder im Verdachtsfall der Hinterziehung mit Eidesleiſtung ſich reinige [1]). In der gleichen Stellungnahme gegen den Rationalismus und mit Rückſicht auf die Aufregung in der Kirche haben die Generalſtaaten 1656 die Descarteſſche Philoſophie auf den Univerſitäten verboten. Die Geſchichtſchreibung pflegt vom Standpunkt der jeweiligen Gegenwart in dem Bemühen, moderne Anſchauungen möglichſt weit zurückzudatieren, Tatſachen und Verfolgungen jener Art anklagend zu berichten; ſie übertreibt gern die Bedeutung, die neue Gedanken bei ihrem erſten Auftreten haben, und fälſcht, indem ſie

[1]) Das Plakat bei Meinsma, „Spinoza en zijn kring“, 1896, Beilage IV. Dieſes Buch enthält, in etwas loſer Gruppierung um Spinoza, ſehr intereſſante Beiträge zur Geſchichte des geiſtigen Lebens im damaligen Amſterdam. Auch eine deutſche Überſetzung des Buches von Meinsma durch Lina Schneider iſt inzwiſchen erſchienen, Berlin, 1909.

ſtark und einſeitig moderne Beleuchtung anwendet, die Perſpektive. Von jenen Verfügungen der holländiſchen Obrigkeit darf man, wenn man hiſtoriſch gerecht ſein will, behaupten, daß ſie der herrſchenden Empfindung entſprachen, welche die Religion, und wäre es aus politiſchen Gründen, als einen der wertvollſten Beſtandteile der damaligen Kultur anerkannte und demgemäß zu ſichern beſtrebt war. Es iſt neuerdings ausgeſprochen worden, von der Stoa gehe eine gerade Linie zu Erasmus, zu Coornhert, und von da zu den Sozinianern, den Arminianern und den Deiſten; auch begegnen ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert Stimmen, die das Remonſtrantentum als eine Vorfrucht des Sozinianismus bezeichnen[1]); im Grund verſchiebt man ſich aber mit ſolchen Konſtruktionen aus dem tatſächlichen Erfolg heraus die richtige Perſpektive für die Anſicht der damaligen Dinge. In Wahrheit handelte es ſich bloß um ſtärkere Betonung eines Elements, das auch in der kirchlichen Theologie anerkannt war.

Die Remonſtranten waren eine kirchliche Partei; als die Liberaleren und Oppoſitionellen genoſſen ſie die Sympathien des Humanismus und der Bildung. In den Profeſſorenkreiſen, in der Univerſitätsluft hatten ſie viele Anhänger; man bemerkte, daß die beiden 1632 für die neue Univerſität nach Amſterdam berufenen Profeſſoren, Barlaeus und Voſſius, Remonſtranten waren, und nach Arminius, der 1603—1609 in Leyden Profeſſor der Theologie war und ihre Anſichten vertrat, hießen ſie auch Arminianer. Als das Dordrechter Konzil durch das Eingreifen Moritzens von Oranien gegen ſie entſchied, machten ſie zumal in den zwanziger Jahren ſchlimme Zeiten durch; ja, man hört die Anſicht äußern, es hätte zum religiöſen Bürgerkrieg kommen können, wenn nicht der Wiederausbruch des Kriegs mit Spanien nach dem zwölfjährigen Stillſtand die Gemüter vom theologiſchen Streit abgezogen hätte. Der Statthalter Friedrich Heinrich lenkte ein und gewährte ihrer Sonderkirche Duldung. Seitdem genoſſen ſie wieder alle

[1]) „Per Arminianismum gradatim in Socinianismum", ſagen die Sorberiana p. 148. Für die Zuſammenhänge des Rationalismus vgl. die ſehr geiſtreichen und belehrenden Aufſätze von Wilhelm Dilthey, „Das natürliche Syſtem der Geiſteswiſſenſchaften im ſiebzehnten Jahrhundert", und eine Anzahl ſich daran anſchließender Studien im „Archiv für Geſchichte der Philoſophie" von Band V (1892) an. Jetzt in Diltheys „Geſammelten Schriften", II, 1914.

staatsbürgerlichen Rechte; die Ämter standen ihnen offen, obwohl es tatsächlich keine Empfehlung war, remonstrantisch zu sein. Gesellschaftlich dagegen fand ihr Liberalismus großen Anklang; ihre Gottesdienste waren, in Amsterdam auch von Nichtmitgliedern der Gemeinde, stark besucht, und viele Angehörige der Staatskirche ließen ihre Kinder bei den Remonstranten taufen, was dann meist, um kein Aufsehen zu machen, im Haus geschah. Offenbar neigte das gebildete Patriziat stark zu ihnen hin[1]). Großen Ruf genoß als Schule das remonstrantische Predigerseminar; es hatte eine gute Bücherei. Dagegen stand die remonstrantische Kirche in Werken der Liebestätigkeit zurück; sie hatte kein eigenes Waisenhaus, was wohl mit der kleinen Zahl der Mitglieder dieser Kirche zusammenhing.

In eben den zwanziger Jahren, da die Remonstranten, von Kathedern und Pfarrkanzeln verdrängt und der Schulen beraubt, an Geistlichen Mangel litten, ging eine Laienbewegung aus ihnen hervor, um Taufe und Abendmahl selbst zu verwalten, hauptsächlich aber, um gemeinsam die Bibel zu lesen. Der Abendmahltisch sollte, frei von engherzigem Konfessionalismus, für alle offenstehen, ausgenommen die Gottlosen und die Sittenlosen. Die Urheber dieser Bewegung hielten ihre Zusammenkünfte (collegia) in einem Dorf bei Leyden, Rijnsburg, und man nannte sie daher die Rijnsburger Kollegianten[2]). Es war in den Jahren, da Rembrandt als junger Mensch in Leyden arbeitete. Die Kollegianten empfingen einen starken Zustrom von der Seite der Mennoniten, und dies bedarf einer kurzen Erklärung.

Die Mennoniten wuchsen ursprünglich aus der Bewegung der Wiedertäufer des sechzehnten Jahrhunderts heraus, die in dem Bemühen, eine Gemeinschaft der Heiligen wahrhaft christlichen Geistes herzustellen, dazu geführt wurden, die bloß passive Zugehörigkeit zur Gemeinde, wie sie die Kindertaufe erwirbt, zu verwerfen, und eine aktive Aneignung, also die Spättaufe, forderten. Diese Bewegung wurde, als sie eine revolutionäre Wendung zur Unterdrückung der Gottlosen nahm, welche in der Münster-

[1]) Eine vielsagende Liste aus den Taufregistern der Remonstranten hat Kernkamp in seiner Ausgabe Bontemantels, Einleitung, S. LXIV f., zusammengestellt, lauter gute Namen von Amsterdamer Notabeln.

[2]) van Slee, „De Rijnsburger Collegianten", 1895. Meinsma, a. a. O., S. 74 ff.

schen Katastrophe von 1535 endete, soweit sie sich ausgebreitet hatte, von Italien bis Holland, von der Schweiz bis nach Mähren in blutiger Verfolgung ausgerottet, ihre Anhänger geköpft, ertränkt, verbrannt und mit glühenden Zangen zu Tode gezwickt. Indem geschah es aber, daß ein Geistlicher im Ostfriesischen, Menno Simons († 1559), von dem Märtyrermut der Täufer erschüttert, sein katholisches Seelsorgeamt niederlegte und den reinen täuferischen Glauben von der Gemeinde der Heiligen, die auf der Erde Fremdlinge sein müßten, also an Staat und Obrigkeit keinerlei Teil zu haben, keine Ämter zu bekleiden und nicht die Waffen zu tragen begehren dürften, und deren Sakrament die Spättaufe sei, erneuerte und in erbaulicher Predigt wie in plattdeutsch geschriebenen Schriften verbreitete. Seine auch ins Holländische übersetzten Traktate gewannen ihm viele Anhänger, und diese Mennoniten hielten nächst der Bedingung der Spättaufe am meisten auf strengen Abschluß der Gemeinde in weltverleugnender Lebensform. Deshalb wurde auf die äußerlichen Trennungsmerkmale einer unterscheidenden, sehr einfachen Kleidung und Haartracht Wert gelegt. Im Punkt der Disziplin heiligen Lebenswandels spalteten sie sich aber noch im sechzehnten Jahrhundert in verschiedene Observanzen, indem die Strengsten den Gemeindebann in allen Folgen mit äußerster Härte durchgeführt sehen, d. h. die Gebannten sogar von Frau und Kindern scheiden wollten. Im siebzehnten Jahrhundert kam es zu Versuchen, ihre drei Hauptsekten wieder zu vereinigen, die, aus landsmannschaftlichen Zusammenhängen begründet, Friesen, Fläminge und Waterländer hießen. Nun aber trat ein neuer Zwist hervor. Immer war die gemeinsame Richtung der Mennoniten gewesen, das Wissen zu verachten und das Praktisch-Moralische zu pflegen, wobei sie sich an die Bibel hielten; indem sie gegen Staat und Welt gleichgültig blieben, sorgten sie, was das äußere Leben angeht, wohlbedacht für das Nächste und kamen, brav und sparsam wie sie waren, meist zu ansehnlichem Wohlstand. Nun fanden sie sich aber in einer Umgebung, die immer mehr von dogmatischem Streit erfüllt wurde, und waren doch veranlaßt, irgendwie zu den großen Fragen der Prädestination und Erbsünde Stellung zu nehmen. Indem sie diese Dogmen verwarfen und ein eigenes Bekenntnis zu formulieren suchten, sprach sich die Meinung der Waterländer (das Waterland ist ein Teil der

Provinz Holland, nördlich von Amsterdam an der Zuyderſee) mit großer Entſchiedenheit dahin aus, daß es ganz gleichgültig ſei, welches Bekenntnis ein Menſch habe, daß hierin nicht der geringſte Zwang ſtatthaft, daß nur die Bibel für Glauben und Leben Richtſchnur ſei, und daß man niemanden wegen dogmatiſcher Unterſchiede den Brudernamen weigern dürfe. Auch ſuchten ſie den Spaltungen der ſtrengen Mennoniten dadurch entgegenzuwirken, daß ſie, gegenüber dem Anſpruch, eine Gemeinde Gottes zu bilden, ihre Gemeinde als freie und lediglich menſchliche Ordnung anſahen. Dieſe Taufgeſinnten, wie ſie ſich nannten, ſtellten alſo einen äußerſten linken Flügel der Mennoniten dar, verwarfen die Schranke, die bisher ihre Gemeinde von Kirchen und Sekten getrennt hatte, und erwieſen aller Welt eine dermaßen laxe Toleranz und Verträglichkeit, daß die alten Mennoniten, die in ſtreitloſem Weſen ihrer Wege gegangen waren und ſich zurückgehalten hatten, darin doch etwas Fremdes fanden. Die Mennoniten waren ſomit als Glaubensgemeinſchaft ſtark zerſplittert; in einem gereimten Pamphlet der Zeit, das ſie wegen all dieſer Spaltungen verhöhnt, werden ſie mit Fiſchen, die nicht beißen, verglichen; auch ſeien ſie glatt wie Aale, die überall ein Türchen offen finden, um durchzuſchlüpfen [1]). Eben dieſe große Latitude bewirkte, daß allmählich zahlreiche gebildete und ſtudierte Leute, denen der Druck der Kirche unerträglich war, zu den Taufgeſinnten traten und hier durch ihre geiſtige Bedeutung als Führer zu Anſehen gelangten. Durch ſolche kam es dann auch auf Grund des gemeinſamen Strebens der Laien nach möglichſt freier Lektüre und Forſchung in der Bibel zu einer Verbindung mit den arminianiſchen Kollegianten [2]).

Solche Berührungen mennonitiſcher Elemente mit dem Rationalismus des Remonſtrantentums, die längſt ſchon vorkamen, machen Äußerungen wie die dem Lipſius zugeſchriebene erklärlich, die Mennoniten ſeien unwiſſend

[1]) Ein Gedicht von Zoet, „Das große Fiſchnetz", bei Meinsma, 118 ff.

[2]) Man ſehe auch den Artikel „Mennoniten" von Cramer, der manche Akzente etwas anders ſetzt, im XII. Band der „Realenzyklopädie für proteſtantiſche Theologie und Kirche", 3. Auflage, 1903. Goeters, „Vorbereitung des Pietismus in der reformierten Kirche der Niederlande", 1911, bemerkt von den Streitigkeiten der Taufgeſinnten: „Sie waren ohne feſte Einheit, ohne bindendes Bekenntnis, ohne bedeutende Theologie, ohne zünftige Vertreter dieſer Wiſſenſchaft, weltflüchtig, ſtreng bibliziſtiſch und von geſetzlichem Leben".

und Heuchler, die Sozinianer aber seien Mennoniten, nur eben mit Gelehrsamkeit ausgerüstet. Dogmenfeindlich, wie diese kollegiantischen Kreise waren, las man hier auch die antitrinitarischen Schriften, und dies war der Grund, weshalb ihre auch nach Amsterdam sich ausbreitenden Konventikel vom Kirchenrat aufgespürt und von der Behörde verboten wurden. Es ist merkwürdig, zu beobachten, wie viel häufiger Menschen durch gemeinsame Gegner als durch innerliche Ideengemeinschaft zusammengeführt werden. Im Widerspruch gegen Kirche und Dogmenbekenntnis fanden sich Leute, deren starkes religiöses Empfinden sie gegen die Äußerlichkeiten von Staat und staatähnlicher, weltförmiger Organisation, die doch jede Kirche ist, gleichgültig machte, mit solchen verbündet, deren antireligiöser Rationalismus sie zum Toleranzgedanken als zu Schutz und Schild greifen ließ. Es ist nicht möglich, in Herz und Seele all dieser Menschen zu sehen. Es gab da solche, die verärgert über den nicht endenden Streit über Erbsünde und die Zustände vor und nach dem Sündenfall die ketzerische Lehre aufstellten, es habe schon vor Adam Menschen gegeben. Einer ließ auf sein Grab schreiben, in achtzig Jahren seines Lebens habe er sich nicht für irgendeine Religion entscheiden können. Andere waren gewöhnliche Libertins, die das Himmelreich auf Erden suchten, alle Konfessionshäupter von Luther bis Menno verachteten und ihre Vorstellung vom Neuen Jerusalem in den Genüssen der Großstadt Amsterdam verwirklicht fanden. Der Anarchismus des gewöhnlichen Egoismus begegnet neben merkwürdigen Äußerungen sozialistischer Bestrebungen, die sich von Kirche und Staat freizumachen suchen. Ein Seeländer namens Plockhoy, der, von der Herrschsucht der kalvinischen Prädikanten enttäuscht, nach England gegangen war und von Cromwell Förderung seiner Pläne, die Armen durch gemeinsame Arbeit und gemeinsamen Erwerb glücklich zu machen, erhoffte, kam 1662 nach Amsterdam zurück und erließ, von der Regierung unterstützt, einen Aufruf zur Gründung einer Kolonie in Amerika. Es sollte täglich sechs Stunden und nicht mehr gearbeitet werden; alle sollten wie eine Familie sein; die größte Gewissensfreiheit derart, daß in den Versammlungen nur die Schrift gelesen und Psalmen gesungen, von den Sakramenten aber abgesehen werden sollte, ward zugesichert. Alle, die sich für dieses Unternehmen meldeten, waren Tauf-

gesinnte[1]). Der Gemeinsinn der Mennoniten hat von jeher bis heute glänzende Proben bestanden, und diesen Ruf zu erwerben, war zumal in einem Land wie Holland nicht leicht, wo Kirchen und Gemeinden durch Kollekten und Hausammlungen enorme Mittel für Wohltätigkeitszwecke flüssig machten. Die Abgesandten der auswärtigen reformierten Kirchen zur Dordrechter Synode waren erstaunt, zu sehen, daß in Holland die Armen- und Kranken-, die Waisen- und Altmännerhäuser, die Irren- und Besserungsanstalten mehr Palästen als Wohltätigkeitsanstalten glichen. Diese Werke gehören zu den bleibenden Denkmälern, die sich der kalvinische Geist in Holland gestiftet hat[2]). Die Erziehung und Disziplin des Gemeingeistes, die sich hierin so erhebend geltend macht, konnte aber nicht anders, als auf allen Gebieten eine Bindung und Strenge herbeiführen, gegen die sich in Separatismus und Individualismus mannigfacher Widerstand auflehnte. Das Remonstrantentum in all seinen liberalisierenden Verzweigungen bildete eine notwendige Ergänzung. Eifrige Kalvinisten wie Voet warfen wohl alle diese Gegnerschaften in einen Topf: die Politiker und Macchiavellisten, die Atheisten und Epikuristen, die Lukianisten und Naturalisten, Pelagianer, Sozinianer und Enthusiasten, „Pestbeulen größer an Zahl als Afrika monstra hervorbringe", und in der Tat hatten diese Parteien und Einzelnen wenigstens in der Opposition gegen die herrschende und gegen jede herrschende Kirche etwas Gemeinsames. Als Spinoza 1656 aus der Synagoge ausgestoßen und auch, wie es scheint, aus Amsterdam verwiesen wurde, boten ihm mennonitische und kollegiantische Freunde das feste Land, auf das er sich retten konnte; der verträgliche und freiere Geist dieser Kreise bot jedem unabhängigen geistigen Ringen eine Zuflucht, und so ist das kleine Rijnsburg durch Spinozas Aufenthalt berühmter geworden, als durch den kollegiantischen Versuch eines Laienchristentums ohne Prediger[3]). An diesem

[1]) Die Geschichte dieses Plockhoy ist von Quack, „Socialisten, personen en stelsels" [3], I, 185—207, ausgegraben worden.

[2]) Zu dem, was wir zuvor S. 111 angemerkt haben, vgl. die kurzen Zusammenstellungen nebst Literatur bei Uhlhorn, „Christliche Liebestätigkeit", III, 158 ff.

[3]) Über den Grad von Spinozas äußeren und inneren Beziehungen zu den Kollegianten vgl. die lesenswerten Aufsätze von Meijer und Menzel im „Archiv für Geschichte der Philosophie". N. F., VIII (1902).

Punkt angekommen, wo wir den aus dem Judentum gebannten Spinoza sich mit den Elementen der kirchlichen Opposition, die mehr oder minder auf christlichem Boden standen, berühren sehen, werden wir zu der schon früher erwähnten Verwandtschaft zurückgeführt, welche zwischen den gemeinsamen Gegnern dieser Sektierer, zwischen Kalvinismus und Judentum, bestand.

„Es gibt keinen Staat in Europa," schrieb Basnage im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, „wo die Juden ruhiger leben als in Holland. Der Handel macht sie reich, und unter dem Schutz der Regierung brauchen sie für die Sicherheit ihres Besitzes nicht zu bangen. Es gibt in Holland zwei Sorten Juden, die einen sind Deutsche, die anderen stammen aus Portugal und Spanien; es sind nur einige äußerliche Riten, die sie trennen; aber sie hassen einander, als wenn es um die Grundlage der Religion ginge [1]). In unserem Zusammenhang kommen nur die sogenannten Portugiesen in Betracht, die sowohl im Leben Rembrandts wie in der religiösen und wissenschaftlichen Kultur und im wirtschaftlichen Leben der Zeit eine ansehnliche Rolle spielen. Im letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts in Amsterdam Fuß fassend, wurden sie erst mit Mißtrauen und als heimliche Papisten angesehen. Da man die gehaßten Heiligenbilder bei ihnen versteckt vermutete, wurden sie wohl beim Gebet überrascht; man fand aber nur hebräische Schriften und verlangte nun nichts weiter, als daß sie für das Wohl der Stadt Amsterdam beten möchten. Jener Verdacht erklärt sich folgendermaßen. Seit Jahrhunderten gab es in Spanien zum Christentum übergetretene Juden, die man Marannen nannte, und denen die Inquisition, in dem Verdacht, daß sie heimlich jüdischen Brauch übten, stets auf den Fersen war. Den Juden trat die Inquisition erst insofern nahe, als sie sie in heimlichen Beziehungen zu den Marannen glaubte, und tatsächlich wurden die beiden Parteien von einem ähnlichen Schicksal ereilt und dadurch einander genähert, wenn nicht teilweise verschmolzen, seit 1492, im Jahr der Eroberung von Granada, dem letzten Stützpunkt mohammedanischer Herr-

[1]) Basnage, „Histoire des juifs", IX, 2, 989.

schaft auf der Pyrenäenhalbinsel, ein Dekret erschienen war, welches die Juden aus Spanien und den spanischen Besitzungen in Italien verbannte, womit zugleich ein neuer Anlauf der Inquisition gegen das des Scheinchristentums verdächtige Marannentum verbunden war. Die Ausgewiesenen wandten sich zunächst nach Portugal, bis auch dort das spanische Dekret Nachahmung fand, dann aber in die Länder des Mittelmeers und endlich auch nach Norden, wo der Abfall der Niederlande den von Spanien Verfolgten ein Asyl zu bieten schien. In dieser Bewegung des spanisch-portugiesischen Judentums geschah es nun, daß auch die Marannen sich immer mehr auf ihre alte Religionszusammengehörigkeit besannen, daß viele von ihnen, die es im Heer, in der Justiz, im katholischen Klerus zu ansehnlichen Stellen gebracht hatten und zum Adel gezählt wurden, plötzlich alle Vorteile ihres Standes von sich warfen, in die Fremde zogen und wieder Juden wurden. Die meisten büßten dabei ihren Reichtum ein, nicht aber Bildung und Erziehung. Auch unter den jüdischen und neujüdischen „Portugiesen" Amsterdams fehlte es nicht an solchen, die in ihrer früheren Heimat zu den obersten Kreisen der Gesellschaft gehört hatten, Offiziere, Leibärzte, ja Beichtväter gewesen waren und mit katholisch gebliebenen Gliedern des spanischen Episkopats und der Mönchsgeistlichkeit in naher Blutsverwandtschaft standen[1]). Daher schrieb sich denn ihr Halbjudentum und ihre katholisierenden Gewohnheiten, die nicht nur den Verdacht der Amsterdamer Behörde erregten, sondern auch bald in der Gemeinde selbst, seit eifernde Rabbiner auftraten, die zur Strenge des mosaischen Gesetzes mahnten, zu langwährenden Spaltungen führten. Endlich vereinigten sich 1639 die drei Gemeinden, in die bis dahin die jüdische Kolonie, das Neue Jerusalem von Amsterdam, geteilt war. Nächst einer neuen, größeren Synagoge wurde nun auch eine hebräische Schule gegründet, da viele nur des Spanischen mächtig waren, damit die Jugend die Sprache der heiligen Schriften lerne, in den oberen Klassen aber, wo die Rabbiner selbst unterrichteten, den Zugang zur jüdischen Theologie und Gesetzeswissenschaft erlange[2]). Indem sich also die Gemeinde in Glauben

[1]) Man sehe die Vorgeschichte einiger Berühmtheiten der Amsterdamer Judengemeinde bei Grätz, „Geschichte der Juden", X, 193 ff., auch S. 173, die Stelle aus Orobio.

[2]) Über den Lehrplan Meinsma, Beilage III.

und Leben zu festigen suchte, darf man nicht erwarten, daß dieses Judentum, sei es ein biblisches Judentum, sei es die aufgeklärte, gegen Dogmen gleichgültige Sinnesart Nathans des Weisen darstellte: es war eine Konfession des siebzehnten Jahrhunderts, mit allem belastet, was die Jahrhunderte dem alten Kern hinzugetan, von keiner Reformation berührt, beschränkt, eifersüchtig, stolz, verfolgungssüchtig. Eben der Verfolgung und einer furchtbaren Märtyrerära entronnen [1]), dachte man so wenig wie die Reformationskirchen, als sie ihre Unabhängigkeit gewonnen hatten, daran, aus den schrecklichen Erfahrungen die Lehre der Toleranz zu ziehen; dies war nun einmal nicht der Geist des Jahrhunderts. Der Kalvinismus hat die Kirchendisziplin nicht furchtbarer handhaben können, als sie die Synagoge gegen Uriel da Costa, einen portugiesischen Marannen und Hidalgo, der zum Judentum zurückgetreten war, aber enttäuscht seine Kritik nicht zurückhielt, geübt hat. In einem Strafgericht, das der Geschichtschreiber der Juden ein „jüdisches Autodafé" zu nennen sich genötigt findet, haben die Amsterdamer Pharisäer über den „Sadducäer" triumphiert. Daß der Bann über Spinoza nicht zu einer ähnlichen Tragödie wie dem Selbstmord da Costas geführt hat [2]), lag nur an der temperamentlos philosophischen Gemütsart dieses Denkers. Der harte Konfessionalismus des siebzehnten Jahrhunderts beherrschte die Gemeinde durchaus. Eben mit Christen, die anfangs vorkamen, wurden später verboten.

Indessen konnte die freiere Luft Hollands, die die Juden nicht in ein Ghetto verwies, sondern sie unter den Schutz der allgemeinen Gesetze stellte, nicht ohne Wirkung bleiben. Es gab allerdings gewisse Beschränkungen, wie sie denn zu den öffentlichen Ämtern nicht zugelassen waren, wie ihnen die Ausübung eines Handwerks (außer im Großbetrieb, wobei nicht unter einer bestimmten Menge verkauft werden durfte) untersagt war. Auf der anderen Seite bestand bei der alttestamentlichen Färbung der Kirche ein leb-

[1]) Grätz enthält a. a. O., X, 99 ff. 174, die Listen der jüdischen Märtyrer, die es noch in dem Spanien des siebzehnten Jahrhunderts gab.

[2]) „Horrendum exemplum ac saevitiae dominationisque Judaicae documentum", einen Eingriff in die dem Staat vorbehaltenen Befugnisse nannte später Philipp van Limborch, der Verfasser der „Geschichte der Inquisition", das Verfahren gegen da Costa. Meinsma, Beilage II.

haftes Interesse für die Juden; daß sie die hebräischen Originale der heiligen Schriften unversehrt erhalten hatten, wurde ihnen besonders dankbar angerechnet[1]). War auch die Stimmung nicht in dem Grad judenfreundlich wie unter den Independenten in dem England Cromwells, wo zeitweise ein stark judaisierender Zug sich geltend machte, so war doch auch in Holland die Teilnahme der religiösen und wissenschaftlichen Kreise diesen lebendigen Zeugen ältester Überlieferung stark zugewendet, vielleicht ähnlich wie das Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts die Kolonie griechischer Flüchtlinge, die sich in seinen Mauern sammelte, begrüßt hatte.

Der Typus dieses sich gegen das Christentum nicht verschließenden, sondern dem allgemeinen Wohlwollen entgegenkommenden Judentums ist ein Mann, der zu den Amsterdamer Berühmtheiten jener Tage zählte, Manasse ben Israel (1604—1657). Sein Vater hatte noch die Tortur des Inquisitionsverfahrens gekostet; der Sohn gelangte unter den Rabbinern Amsterdams durch seine Gelehrsamkeit in der Theologie wie Jurisprudenz früh zu überragendem Ansehen; dabei war er arm und ernährte sich aus den nicht großen Erträgen einer hebräischen Druckerei. Bekannt wurde er zuerst durch ein Werk von harmonistischer Tendenz (in spanischer Sprache geschrieben, „El conciliador"), worin er die Widersprüche der mosaischen Bücher nicht etwa zum Ausgangspunkt historischer Kritik nahm, sondern auf den Spuren ältester und neuer Kommentatoren auszugleichen suchte. Die Humanisten, zumal die aus remonstrantischen Kreisen, wie Barlaeus, Gerhard Vossius und der Vorstand des Amsterdamer Remonstrantenseminars, Episkopius, näherten sich ihm; sie konsultierten ihn und verkehrten mit ihm; auch übersetzten sie seine meist spanisch geschriebenen Werke ins Lateinische, da er selbst allmählich zwar zehn Sprachen verstand, aber z. B. das Latein nicht so weit beherrschte, daß er sich darin frei unterhalten konnte. Unter den Amsterdamer Juden wird wohl gelegentlich eine Stimme laut, die in borniertem Konfessionalismus das Latein als Sprache des Teufels verdammte. Hierin dachte Manasse freier; auch hat er sich, wenn auch mit begreiflicher Vorsicht und Halbheit, über die großen Streitpunkte von

[1]) Cunaeus, „De republica Hebræorum", 1617, p. 374.

Freiheit, Sünde und Gnade geäußert[1]). Als er ein Buch über die Probleme der Schöpfung veröffentlichte, feierte ihn Barlaeus mit einem lateinischen Gedicht, in dem folgende Verse vorkamen:

Vera placent, placet egregiis conatibus autor,
Et pietas fidei disparis ista placet.
Cunctorum est coluisse Deum. Non unius aevi,
Non populi unius credimus esse pium.
Si sapimus diversa, Deo vivamus amici,
Doctaque mens precio constet ubique suo.
Haec fidei vox summa meae est, haec crede Manasse,
Sic ego Christiades, sic eris Abramides.

Verse, die, in ihrer Verkündigung der natürlichen Religion und des Deismus den Durchschnittsanschauungen der Zeit vorgreifend, nicht anders als starken Anstoß geben konnten. Ein Theologe in Deventer, dem dieses Hinwegsehen über jedes Bekenntnis doch zu stark war, klagte Barlaeus ohne weiteres der Neigung für den Sozinianismus an, und es entspann sich darüber ein sehr leidenschaftlicher und grober Streit. Warf aber die Orthodoxie dem Barlaeus vor, daß er judaisiere, so konnte an Manasse keine ähnliche Anklage herankommen. Umschmeichelt von der holländischen Bildung, von der Königin Christine von Schweden in Audienz empfangen, wurde er in seinem starren Glauben an den Vorrang der jüdischen Religion, die Gott gleich dem brennenden Dornbusch wunderbar in allen Fährlichkeiten erhalten habe, nicht erschüttert; auch hielt er peinlich an den Riten und Speisegesetzen fest[2]).

Lernt man ihn in seinem Verkehr mit den Humanisten nur gleichsam an der Peripherie seines Wesens kennen, so zeigt sich an der berühmtesten Episode seines Lebens, seiner Reise nach England und der diplomatischen

[1]) Basnage, a. a. O., p. 1003 ff., hält ihm seine Widersprüche vor.

[2]) Hierüber eine, wie mir scheint, übersehene Stelle Sorbières, der mit ihm über Judentum und Christentum gesprochen hat. „Rabbi Manasses salutari merult a me", sagt er. Ferner: „apud Episcopium, cum diebus praeparationis ad superius Pascha invitaretur cyatho vini, excusavit se propter cyathum, cervisiae propinandae inservientem, in quo residua poterat esse atomus quaedam fermenti," Sorberiana p. 125. Im übrigen zu Manasse, Grätz, a. a. O., X, 12 ff., 84 f., nebst der dort angeführten Literatur. Verzeichnis der Schriften bei van der Aa, „Biograf. Woordenbœk der Nederlanden" sub voce.

Verhandlung mit dem Protektor Cromwell, welches die beherrschenden Gedanken dieses Daseins waren.

Soll man es für möglich halten, daß nach zwei Jahrtausenden die Phantasie des jüdischen Volkes immer noch um die Messiaserwartung kreiste und die Zeichen der Zeit danach deutete, so wie der Islam bis heute von der Vorstellung des Mahdi erschüttert wird? Man kennt Goethes Spott: „Ein Jude, der auf den Messias wartet, ein Christ, der aufs neue Jerusalem und ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machten ihm das größte Mißbehagen.“ Es war nun so, daß die jüngere Ausbildung der Kabbala völlig im Dienst der messianischen Vorstellungen stand. Durch eine geheimnisvolle Deutung von Zahlen und Buchstaben wurde die Schrift zu einem Tummelplatz allegorischer Beziehungen und versteckter Prophezeiungen; es galt zu berechnen und zu wissen, wann das Gesetz des Talmud aufhören und die Gnadenzeit beginnen werde. Die messianische Bewegung des Sabbatai Zewi (1626—1676) hat, von Smyrna ausgehend, im östlichen Mittelmeerbecken das ungeheuerste Aufsehen unter den Juden gemacht; ihre Wellen schlugen bis in den Norden und Westen Europas hinüber; und nicht nur der Osten und die alte Heimat des Lukianischen Alexander von Abonuteichos zeitigte solche Gedanken und Erwartungen; auch in dem nüchternen Holland finden wir Manasse mit den gleichen Spekulationen beschäftigt; die Kabbala hielt er für heilige Lehre und Wahrheit; von seiner Frau war er überzeugt, daß ihr Stammbaum auf das königliche Blut Davids zurückführe. Durch die Not des Dreißigjährigen Krieges ward in jüdischen wie nichtjüdischen Kreisen die apokalyptische Schwärmerei gemehrt. Wenn denn die letzten Zeiten sich näherten, wenn alle Strafandrohungen der Propheten verwirklicht waren, sollten sich die Verheißungen als weniger wahr erweisen? Aller derer, die zum Mystizismus neigten, bemächtigte sich eine große Aufregung; man forschte nach den Anzeichen der alten Weissagungen, die ein Wiederfinden der zehn Stämme und die Rücknahme des heiligen Landes verkündeten. Wo waren aber diese zehn Stämme geblieben? Um das Jahr 1644 gelangte an die Amsterdamer Gemeinde die aufreizende Neuigkeit, daß in Brasilien unter den Indianern Reste eines der altjüdischen Stämme gefunden worden seien. Vor der

Phantasie erhob sich wie in greifbarer Wirklichkeit das prophetische Zukunftsbild; nur eines fehlte zur völligen Sicherheit. Die Propheten hatten von einer Zerstreuung des jüdischen Volkes durch alle Länder der Erde gesprochen, ehe es zur Rückführung nach Palästina kommen sollte, und diese Vorbedingung war nicht buchstäblich erfüllt. Denn noch gab es ein Land, aus dem die Juden seit Jahrhunderten völlig ausgeschlossen waren, England. Kann man es nun fassen, daß, um das Prophetenwort wahr zu machen und dem Kommen des messianischen Reiches jedes Hindernis aus dem Weg zu räumen, Manasse ben Israel sich immer tiefer in den Gedankengang verlor, es müsse jene Ausnahme beseitigt, England müsse den Juden geöffnet werden, auf daß alle Umstände erfüllt würden, von denen das Eintreten der Gnadenzeit abhängig sei[1]). Vielleicht hat die ganze Weltliteratur kein Beispiel eines so lang andauernden Bannes, einer so schwelgerischen Zukunftstrunkenheit, wie sie von den Kapiteln des zweiten Jesaias ausgegangen sind.

Es sind mehr die Ideen als die Einzeltatsachen der Manasseschen Pläne, die uns in diesem Zusammenhang beschäftigen. Seine englische Reise 1655/56 entsprach nicht den übertriebenen Erwartungen; doch hat sie zur Zulassung von Juden in England den Anstoß gegeben. In dieser Zeit, 1655, erschien ein Buch Manasses über die Statue Nebukadnezars und den ruhmvollen Stein („La piedra gloriosa", spanisch). Es enthält die Deutung jenes Gesichtes beim Propheten Daniel, Kap. 2, wie der Koloß mit dem tönernen Fuß von einem Stein, der ohne Hände herabgerissen ward, zermalmt wird, und wie der Stein dann zu einem großen Berg wird, der die ganze Welt füllet. Die ganze christliche Literatur des Mittelalters ist einig, den Koloß auf die großen Weltmonarchien zu deuten; aber das Geheimnis des Steines wird wechselnd erklärt. Nun kommt Manasse und kann in seinen Messiasvorstellungen nichts anderes finden, als daß der Stein den Messias bedeute, der das Reich der Juden zum Triumph führen werde. Das Merkwürdigste ist aber das Arabeskenwerk der Untersuchung. Vor der Phantasie, die sich hier äußert, steht die Geschichte still und wird unbeweg-

[1]) Über den psychologischen Zusammenhang, Grätz, 95 ff., 103 f., 112.

190. Manasse ben Israel Radierung

191. Der sogenannte Dr. Faust — Radierung

lich. In den Messiasträumen des Judentums und des Islams sind die Geschehnisse nur Wiederholungen und völlig gleichmäßige Niederschläge der ewigen göttlichen Ratschlüsse. Alles geschieht und repetiert in feststehender Typik. Schon Abraham trägt die Züge des Messias. Der Stein, auf dem Jakobs Haupt ruhte, da er im Traum die Engelsleiter sah, der Stein, mit dem David den Riesen Goliath tötete, endlich der Stein der Danielischen Vision: es ist immer derselbe. Für den, der den Schlüssel der wahren Deutung besitzt, verschwindet der bunte Wechsel des Geschehens, verschwindet die Zeit. In allem wird der Finger Gottes sichtbar, der wie der Zeiger einer stehengebliebenen Uhr immer nur nach einer Richtung weist.

Für die Illustration dieses Buches hat Rembrandt vier Kupfer geliefert (vgl. o. S. 430). Er muß mit dem Mann befreundet gewesen sein; sie wohnten in einer Straße; schon 1636, also fast zwanzig Jahre vor dem Erscheinen der „Piedra gloriosa" hat Rembrandt das Porträt des damals 32jährigen Manasse radiert (B 269), ein Gesicht von etwas verschwommenen Formen. Die Augenlider sind gequollen, wodurch der Blick einen unkritisch-freundlichen Ausdruck erhält. Aus den langjährigen Beziehungen zu Manasse ist auch eines der schönsten Radierblätter Rembrandts zu erklären (B 270), das gewöhnlich Dr. Faust genannt wird[1]). Von Geisterhänden gefaßt, erscheint ein Zauberspiegel, beschworen durch kabbalistische Buchstaben, die sich kreisförmig um die Kreuzesinschrift Christi legen. Der Magier ist ohne jede Erregung; er sieht das nicht zum erstenmal. Sein Blick ist ruhig forschend; die Feder hat er in der Hand und wird alles, was er gesehen hat, zu Protokoll nehmen. Er betreibt Magie und Kabbala als Wissenschaft.

---

[1]) Gersaint sagt: „Connu en Hollande sous le nom du Docteur Fautrieus", was Yver in „Faustus" korrigiert hat. Das Verzeichnis mit alten Benennungen von Rembrandts Radierungen, „Oud Holland", VIII (1890), S. 180 f., nennt unter Nr. 33 „Practiserende Alchimist", was aber den Sinn der Darlegung nicht genau bezeichnet. Doch gingen all diese magischen Handwerke, ob Kabbala oder Alchemie, in der Ausübung Hand in Hand. Der geläufige Name des Blattes, Dr. Faust, scheint nicht der ursprüngliche, sondern aus dem beliebten Volksschauspiel herübergenommen zu sein, das als „Hellevaart van Docter Joan Faustus" 1751 in Amsterdam gedruckt, aber schon im siebzehnten Jahrhundert — vielleicht in Leyden — ins Holländische übertragen worden ist. Über Zusammenhang und Bedeutung dieser niederländischen Fassung Roßmann, „Das niederländische Faustspiel des siebzehnten Jahrhunderts", 1910.

Was uns an dem jüdiſchen Weſen der Amſterdamer Gemeinde des ſiebzehnten Jahrhunderts am fremdartigſten berührt, war ſicher für jene Zeiten, und nicht am wenigſten für Rembrandt, das Intereſſante, ja Anziehende. Gegen die haarſpaltende Kaſuiſtik und die dürre Verſtandesrabuliſtik in der Auslegung des Geſetzes, wie ſie dem Talmudſtudium eigen war, hatte längſt das jüdiſche Gefühls- und Phantaſieleben reagiert und ſich in der myſtiſchen Auslegung der Schrift ein Werkzeug geſchaffen, abenteuerliche religionsphiloſophiſche Spekulationen und Träume mit dem Anſehen geheiligter Autorität zu bekleiden. Dahinein wurden im Mittelalter verſprengte Reſte gnoſtiſcher und neuplatoniſcher Myſtik gearbeitet, Lehren von der ſtufenweiſe ſich vollziehenden Emanation der Gottheit, den Beziehungen von Makrokosmos und Mikrokosmos, und daraus ein Syſtem, die ſogenannte Kabbala, entwickelt, das nicht nur religionsphiloſophiſche Geheimlehre war, ſondern auch in der Deutung von Buchſtaben, Zahlen, Figuren als ein Schlüſſel von magiſcher Kraft für Beſchwörungen und Offenbarungen galt. Eben dieſes iſt der Gegenſtand der genannten Darſtellung Rembrandts. Mochte der Karteſianer Bekker ſpäter ſchreiben, es ſei kein Wunder, daß ein Volk, das den Geiſt der Buchſtaben des heiligen Worts verloren, ſich nun ſo künſtlich und mühſam mit den Buchſtaben ohne Geiſt behelfe[1]): die Kabbala beherrſchte die Gemüter, und mancher ſtellte den Glauben an ſie höher als den an das Moſaiſche Geſetz. Nach der kabbaliſtiſchen Literatur wurde begierig gegriffen; die modernſten Werke dieſes Zweigs, wie die ſpaniſchen des Herrera, wurden von den Amſterdamer Rabbinern ins Hebräiſche überſetzt, und das Denken war ſo ſehr auf die Gleiſe dieſer phantaſtiſchen Spielereien geraten, daß man die nächſten Ereigniſſe der eigenen Zeit in den älteſten Schriften prophezeit finden wollte[2]).

Dieſes myſtiſche Treiben erregte nun über die jüdiſchen Kreiſe hinaus in der damaligen Welt überall da Intereſſe, wo myſtiſche Neigungen emporgekommen waren, die nach dunklen Rätſeln und urälteſter Beglaubigung

[1]) „Bezauberte Welt", I, 13, § 11.

[2]) Man ſehe bei Basnage, a. a. O., 996, die Nachweiſung der Anſpielung auf die neue Amſterdamer Synagoge und den Prinzen von Naſſau aus Jeſaias II

verlangten. „Hebraei habent fontes, Graeci rivos, Latini paludes“ hörte man sagen. Manasses messianische Hoffnungen wurden auch in nichtjüdischen Kreisen begrüßt, wo man das Kriegselend des Jahrhunderts nur als Endzeit zu deuten wußte und auf den Sonnenaufgang des Gottesreiches wartete. Die Welt lechzte nach Offenbarung und Erneuerung.

Wir hören von einem reichen christlichen Kaufmann in Amsterdam, namens Johannes Rothe, der in dem vom Propheten Daniel genährten Glauben, das tausendjährige Reich stehe bevor und die Herrschaft Jehovas werde aufgerichtet, eine Gemeinde um sich sammelte. In einem Gesicht sah er über dem Löwen Judas das Banner des neuen Reiches sich erheben. Seine Anhänger ließ er beschneiden[1]).

Im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts war von Deutschland eine Fama von der löblichen Bruderschaft des Rosenkreuzerordens ausgegangen, Schriften, die man, wenn auch nicht mit völliger Sicherheit, einem schwäbischen Theologen zuschreibt, und worin von einem seit dem Ende des Mittelalters in tiefem Geheimnis sich fortpflanzenden Bund berichtet ward, der sich zur Aufgabe stelle, durch tiefstes Wissen dem Elend der Menschen entgegenzuarbeiten und eine Weltreformation herbeizuführen. Man sagt, es habe eine Satire auf Okkultismus und Geheimbündelei sein sollen; tatsächlich wurde aber die Sache sehr ernst aufgenommen, und man glaubte an einen solchen Rosenkreuzerorden, der alle geheimen Wissenschaften und Künste in seinen Dienst nehme und pflege. Jedenfalls entstand eine umfängliche Literatur darüber, und es traten unter diesem Namen geheime Vereinigungen zusammen. Holland wäre nicht das freieste Land des damaligen Europa gewesen, wenn es nicht auch diesen Bestrebungen verlockenden Boden

[1]) Über seine politischen Konflikte mit der Polizei Wilhelms III. vgl. Rogge in „Amsterdam in de zeventiende eeuw“, II, im Abschnitt über die kirchlichen Zustände. Rothe war apokalyptischer Verkündiger der „Fürsten Monarchie“, die Holland erlösen sollte, auch von den Oraniern. Über sein Prophetentum vgl. auch P. Bayle, „Dictionnaire critique“ in der Anmerkung zu dem Artikel Kühlmann. Goeters, „Vorbereitung des Pietismus“, S. 48 ff., über die messianischen Erwartungen der Kollegianten und ihre Prophezeiungen.

dargeboten hätte. „Es gibt kein Land," bemerkte Sorbière in seinen Briefen über Holland, „wo die Rosenkreuzerbrüder es bequemer haben und mehr Freiheit genössen[1])." Man ist im ersten Augenblick erstaunt, eine solche Äußerung zu lesen. War dies nicht das Land und das Jahrhundert, wo die Wissenschaft erblühte, da Mathematik und Optik studiert wurde, da Christian Huygens, der Sohn Konstantins, den Ring des Saturn entdeckte, da Spinoza seine Ethik in Form mathematischer Lehrsätze und Beweise schrieb, da Descartes die mechanische Erklärung des Zusammenhangs der Dinge aufbrachte, da sich der Humanismus und Rationalismus der Renaissance auf die Universitätskatheder setzte? Es war eine Zeit des Übergangs und trübender Mischungen. Von ein paar radikalen Plänklern abgesehen, staken zweierlei Weltanschauungen und Geistesbedürfnisse in den nämlichen Köpfen. Es ist (besonders von Dilthey) hervorgehoben worden, daß Männer wie Hugo Grotius, die unter den Gründern des natürlichen Systems der Wissenschaft einen vornehmen Platz haben, keinen Anstand nahmen, die Wundererzählungen des Neuen Testaments als Tatsachen anzuerkennen; es ist kein Mangel an Folgerichtigkeit und Mut (wie wohl in anderen Fällen). Nur war in den Naturen dieses Jahrhunderts das Bedürfnis nach Wissen gleich mächtig wie das nach Glauben; sie waren noch nicht auf einen dürren Intellektualismus eingeengt, wie ihre Nachkommen. Erstaunt nimmt man ferner wahr, wie dick das Gewölk und der Brodem von Aberglauben ist, der über dieser Zeit lagert. Balthasar Bekker, der, um diesen Bann zu brechen, seine „Bezauberte Welt" schrieb, hat in seiner Gegenwart eine reiche Lese von Zauber-, Geister- und Gespenstergeschichten, Besessenheit, Hexen- und Teufelswahn halten und vorlegen können. Glaube und Aberglaube entstammen nicht unverwandten Gemütsbedürfnissen. Sie entspringen, wenn auch der eine als wilder Schößling, derselben Wurzel, und wo der Glaube schwindet, bleibt als Surrogat der Aberglaube haften. Gegen den Aber-

[1]) Für das frühere siebzehnte Jahrhundert gilt das sicher nicht. Man sehe das Erkundigungsschreiben oder die Denunziation des Rates von Holland von 1625 beim Haarlemer Bürgermeisteramt in Sachen des Malers Torrentius als angeblichen Mitglieds der Rosenkreuzer und die schrecklichen Folgen dieser Anzeige. Bredius, „Torrentius", S. 17 f. Wir gehen einige Seiten weiter auf diesen Fall ein.

glauben hatte die Wissenschaft keinen leichten Stand, und vielleicht keine von den Wissenschaften, die damals zur Blüte kamen, hat mehr Mühe gehabt, sich von dem erstickenden Geschlinge des Wahns zu befreien, als die Chemie. Die Alchemie, aus der sie herauswuchs, berührte sich nahe mit kabbalistischen und anderen mystischen Vorstellungen, und dies mag das Recht geben, im vorliegenden Zusammenhang von Alchemie zu sprechen. Noch Robert Boyle, der als Begründer der Chemie als Wissenschaft gilt, glaubte an die Möglichkeit alchemistischer Goldmacherei.

Welche Rolle die Alchemie im damaligen Holland spielte, zeigen die Maler auf den ersten Blick. Einer, Thomas Wijck († 1677), hat die Alchemisten zu seiner Spezialität gemacht; nachdem er als junger Mann italienische Szenen gemalt hat, bringt er später jene einsamen Zauberer, die, in Folianten vergraben, zwischen Feueressen, Mörsern, Flaschen, seltsamem Gerät, Instrumenten, Globen und ausgestopften Tieren sitzen und über den Stein der Weisen grübeln. Ähnliche Gemälde gibt es vom jüngeren Teniers, von Herschop u. a. Es verdient, bemerkt zu werden, daß mehr als einer unter den Malern sich mit Alchemie praktisch eingelassen und ihre Rezepte versucht hat. Von Heinrich Goltzius sagt Huygens in dem Fragment seiner Selbstbiographie, er habe durch den Wahnsinn der Alchemie sein Vermögen und ein Auge verloren[1]). Auch von van Dijck hieß es, daß er, von den Alchemisten betört, viel Geld eingebüßt habe. Rubens dagegen gab, wie Sandrart zu berichten weiß, als ihn ein berühmter Londoner Alchemist namens Brendel in Antwerpen besuchte und ihn, sofern er ihm ein Laboratorium baue, am Goldgewinn zu beteiligen versprach, die Antwort: Meister Brendlin, Ihr kommt um zwanzig Jahre zu spät. Denn damals schon habe ich durch Pinsel und Farben den wahrhaften „Lapidem philosophicum" gefunden.

Vor allen waren es die Ärzte, die sich von Berufs wegen für Alchemie interessierten; vom Professor van der Linden, den wir aus Rembrandts

---

[1]) „Bijdragen en Mededeelingen", XVIII (1897), p. 70. Von dieser Tatsache spricht Mander, der allerdings 1604 abschließt, nicht. Sie könnte also dem späteren Leben des Goltzius angehören, der nach Hirschmann, „H. Goltzius als Maler", S. 26, am 1. Januar 1617 gestorben ist.

ſpäter Radierung kennen, wird es insbeſondere berichtet. Denn ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert und ſeit Paracelſus war die Alchemie aus dem Dienſt der Metallveredlung und Goldmacherei in den der Pharmakologie getreten. Freilich ſtarb darum die andere Richtung nicht aus. Wo man Geld brauchte, fand der Alchemiſt älterer Obſervanz geneigtes Gehör, und viele Fürſten bezahlten Hofalchemiſten. In den ſiebziger Jahren findet man einen der größten Projektenmacher des Jahrhunderts, der als Nationalökonom und Chemiker, Mathematiker und Philologe einen Namen hinterlaſſen hat, Johann Joachim Becher, in Verhandlungen mit den Staaten von Holland, um aus Silber und Seeſand Gold darzuſtellen [1]). Die meiſten übten aber die pharmazeutiſche Scheidekunſt; ihre Probleme fanden bei aufgeklärten Köpfen große Teilnahme. Sorbière ſpricht von der rohen Empirie, die die Chemie der Kochkunſt beherrſche; wenn man erſt einmal dazu gelange, die Eigenſchaften aller einfachen Körper zu kennen! Freilich, wie werde es bei der unerſchöpflichen Fülle der Natur gelingen, ſo weit zu kommen? Wie viel Spiele ſeien ſchon bei ſechsunddreißig Spielkarten möglich, und daneben die Milliarden von Milliarden Verbindungen in der Natur! Er lobt den Deutſchen Glauber, der damals in Amſterdam zurückgezogen lebte und ein paar geräumige Laboratorien eingerichtet hatte; dieſer beſchränke ſich auf methodiſche Arbeit und laſſe Philoſophie und Spekulation beiſeite. Die meiſten ſeien aber Scharlatane, die in einem greulichen Gallimathias ihr Nichtwiſſen verhüllen, die mit der Phyſik anfangen und in der Theologie und Metaphyſik aufhören, worin ein Narr den anderen übertrumpfe. (Hierzu muß man das unvergleichliche Kapitel leſen, das Goethe in der Geſchichte der Farbenlehre über die Alchemiſten und ihren Jargon geſchrieben hat.) Sorbière gibt ſchließlich als abſchreckende Probe den Titel eines Buches, das von einem ſächſiſchen Arzt namens Kunrath verfaßt war: „Amphitheatrum sapientiae aeternae Christiano-Kaballisticum Divino-Magicum, Physico-Chimicum Tertriunum“ [2]). Sowie man an die Chemie rührte, ſchien es ohne alle

[1]) Kopp, „Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit“, I, 144 ff.

[2]) Kopp hat in ſeiner doch ſo emſigen Bibliographie das Buch nicht verzeichnet. Doch fand ich es bei Schmieder, „Geſchichte der Alchemie“, S. 322, angegeben. Ein Foliant, zuerſt Magdeburg 1598 erſchienen, dann wiederholt. Ich zweifle, ob ſeine Angaben

dieſe Myſterien nicht abzugehen. Von dem holländiſchen Mechaniker und Erfinder Drebbel, der aus den Dienſten Kaiſer Rudolfs II. in die Jakobs I. von England überging, ſagt Huygens, er habe ein kleines Buch über die Elemente verfaßt, das leider durch ſeine geſchraubte Myſtik („quae chymicorum fastuosa insania est") entſtellt ſei. Die Alchemie fehlte ſelten als Würze bei Perſonen, die für ihren Beruf den Reiz und Nimbus des Geheimnisvollen brauchten oder die im übrigen zum Extravaganten und Sektieriſchen neigten. Von Adam Boreel, einem der Häupter der Kollegianten, deſſen Sprachkenntniſſe mit denen des Manaſſe ben Israel verglichen werden, und der in ſeinen Konventikeln eine Kirche der Toleranz zu ſtiften ſuchte, heißt es, daß er viel Alchemie getrieben habe. Bei den Ärzten, und zumal ſolchen, die gern den Ruf von Wunderdoktoren zu genießen wünſchten, war es ſelbſtverſtändlich. Die Liſte der praktizierenden Abenteurer iſt nicht klein. In den ſechziger Jahren tauchte in Amſterdam ein Italiener als Augenarzt auf, der ſich ſpäter ſamt ſeinem Geiſt Homunkulus, den er in Dienſten hatte, nach Dänemark verzog, nach des däniſchen Königs Tod wieder auf die Wanderſchaft ging und ſchließlich im Kerker der römiſchen Inquiſition endete, die ſich indeſſen den Verſuch nicht hatte verſagen können, ſeinen Stein der Weiſen für ſich nutzbar zu machen. Dieſer italieniſche Arzt und Alchemiſt hieß Borri, gab an, von dem Erzieher Kaiſer Neros, Burrhus, abzuſtammen, und ließ ſich Exzellenz titulieren; er hatte einen geweihten Degen vorzuweiſen, den ihm der Erzengel Michael anvertraut, hielt in ſeinen Räumen einen Tiger an der Kette und ließ ſich, wenigſtens durch einige Jahre, mit großen Honoraren bezahlen[1]). Den packendſten Eindruck des Betriebs, mit dem ein Goldmacher jener Zeit ſeine geheimnisvolle Kunſt geſchäftlich ausbeutete, hat man wohl in Ben Jonſons, des engliſchen Dichters, Komödie „Der Alchemiſt" (1610 aufgeführt). Hier iſt alles vom Griffel des Satirikers in der für die Kunſtwirkung geforderten Übertreibung, jeden-

ganz korrekt ſind. Arnold, „Unparteiiſche Kirchen- und Ketzerhiſtorie", 3. Teil, 2. Kap., nennt als in Magdeburg 1598 erſchienen ein anderes Werk von ihm: „Vom hyläiſchen, d. i. primaterialiſchen Chaos" uſw., das im Text genannte aber erſt Hanau 1609.

[1]) Meinsma, 199 ff. und die da angeführte Literatur. Dazu Schmieder, „Geſchichte der Alchemie", 463 f., Kopp, II, 235. Arnold, „Kirchen- und Ketzerhiſtorie", 3. Teil, 18. Kap.

falls aber schlagend zu Anschauung gebracht. Ausnützung des Aberglaubens und der Gewinnsucht, Wucher, Falschmünzerei, Wahrsagekunst und im Schutz all dieses geheimen Getues die zugkräftigen Mittel von Gelegenheitsmacherei und Kuppelei — das alles fließt hier in ein lustig-trübes Gemenge von Betrug, Schwindel und Bauernfängerei zusammen [1]). Die Regel bei Abenteurern dieser Art ist es, daß inmitten der religiösen Gebundenheit der Zeit irgendwelche religiöse Färbung mitspricht, ja ihrer Physiognomie einen Hauptzug gibt.

Im Jahr 1627, während Rembrandt in Leyden saß, spielte in Haarlem ein Skandalprozeß gegen einen Maler namens Johann Torrentius. Alle stimmen überein, daß seine Stilleben unübertrefflich und hochgeschätzt waren; seine Figuren dagegen, sowohl die bekleideten wie die nackten, werden als gänzlich unfähig und schlecht bezeichnet. Er hat später ausgesagt, daß er, nur um Aktmodell zu bekommen, seine Beziehungen zur Damenwelt ausgenützt habe; jedenfalls hatte er durch seine Eleganz und Frivolität Beziehungen zur besten Gesellschaft und erfreute sich hochstehender Gönner. Der Prozeß, der ihn vor das Haarlemer Gericht brachte, stützte sich auf die Anklage wegen skandalösen Lebenswandels und Gotteslästerung (crimen laesae majestatis Domini); er ward gefoltert, gestand aber nichts; dem Antrag, ihn zum Feuertod zu verdammen und seinen Leichnam auf dem Galgenfeld auszustellen, ward nicht stattgegeben; er erhielt eine Strafe zu zwanzig Jahren Gefängnis, aus dem er nach einigen Jahren auf wiederholte Verwendung des Gesandten des Königs von England, wobei sich die Großbritannische Majestät auf den künstlerischen Genuß berief, den ihr „la rareté de ses ouvrages" bereitete, befreit wurde. Von London kam er später nach Holland zurück und starb 1644 in Amsterdam [2]). Er war von Haus katholisch und erklärte bei seiner Vernehmung, vom fünfundzwanzigsten Jahr an konfessionslos gewesen zu sein. Das Interessante an dem Prozeß

[1]) Die Komödie ist auch ins Deutsche übersetzt worden, Baudissin, „Ben Jonson und seine Schule". Erster Teil 1836. Ein sehr eingehender Kommentar des Originals ist von Hathawry in den amerikanischen „Yale studies in english" gegeben worden, Band 17, Neuyork, 1903.

[2]) Das richtige Begräbnisdatum bei de Vries, „Biogr. Anteekeningen", „Oud Holland", IV (1886), 142.

ist der Charakter als Ketzerprozeß, was die Grundlage der Anklage war und worauf der Antrag zur Todesstrafe durch Feuer beruhte[1]). Er wurde bezichtigt, den Menschen „greuliche Ketzerei weiszumachen", die Heilige Schrift für Fabel erklärt, den Glauben an Gott und den Erlöser geleugnet und auf die Gesundheit des Teufels getrunken zu haben. Dies war in die Anklage der Behörde zusammengefaßt, daß er dem Geheimorden der Rosenkreuzer, der seinen Sitz in Paris habe, als einer „van de principaelsten" angehöre, und daß er an dessen Zaubereien und Blasphemien teilnehme. Huygens, der ihn im elterlichen Haus gesehen hat, schildert ihn als persönlich bescheiden; die Ehebrüche seien notorisch; aber das Gericht habe ihn zu streng behandelt. Es sei eine Gemeinde um ihn gewesen, die an ihn geglaubt und ihn als „Herrn" angeredet, ja auch seine Kunst in ihrer zauberhaften Wahrheit für göttlich inspiriert gehalten hätte; er schildert, wie seine Gläubigen ihn auch bei ganz gewöhnlichen Verrichtungen bedienten, an seine Allwissenheit glaubten, ja in einzelnen Fällen, wenn sie zum Sterben kamen, ihn als Heiland angerufen hätten. Es bleibt nach allem der Eindruck eines unheiligen Heiligen, der als Hauptspaßmacher und Scharlatan abwechselnd die Rollen des Wunderdoktors und Hexenmeisters, des Don Juan und auch des Sektenhauptes spielte und über die Dummen lachte, bis sein Schwindel ihm sehr übel geriet.

[1]) Dies wird in der Regel verkannt. So sagt Nagler im „Künstlerlexikon": „Als Mensch stand Torrentius auf der tiefsten moralischen Stufe. Er malte höchst obszöne Bilder, daß selbst Wüstlinge über seine Darstellungen erröteten." Nächst den Aussagen von Sandrart und Houbraken kommt jetzt das sehr wichtige Zeugnis in Huygens' „Selbstbiographie", „Oud Holland", IX (1891), 131—136 in Betracht. Van der Willigen, „Artistes de Harlem", 296 ff., der die Akten eingesehen hat, ist leider sehr kurz. Schließlich Kramm, „Levens en werken der holl. kunstschilders", 6. Teil, 1640 ff., und Kernkamp in der Ausgabe Bontemantels, Einleitung, p. CXXXVII f. Inzwischen hat Bredius ein ganzes Bündel Urkunden und Protokolle gesammelt und in einem kleinen Buch „Johannes Torrentius", 1909, herausgegeben. Viele dieser Aussagen entstammen dem übelsten Kneip- und Bordellklatsch. Der Ernst, mit dem eine Zeit, die Oldenbarnevelt aufs Blutgerüst gebracht hatte, über diesen Artisten Aktenbündel vollschrieb, ist psychologisch erstaunlich. Es ist fast ein Nachklang der spanischen Inquisition. Ein einziges Bild von ihm, ein Stilleben, ist vor kurzem entdeckt worden (Reichsmuseum in Amsterdam, Nr. 2311 d). Eingehend hat über das Kunstverfahren und die Mal-„Hexerei" des Torrentius B. W. J. van Riemsdijk geschrieben im „Festbundel" für Bredius, 1918, S. 243 und Tafel 97. Die Buchstaben E. R. † auf dem Bild werden als „Eques Rosae crucis" gedeutet.

Wir berühren hier das unsichere Grenzgebiet, auf dem Schwarmgeister, Sektierer, religiöse und andere Abenteurer, durch schwache Fäden mit den Richtungen des kirchlichen Lebens zusammengehalten, sich bewegen. Spinoza, der die Hochschätzung und Übung der freien Prophetie aus den Kollegiantenkreisen in seiner Nähe kannte, liebte sogar die Propheten des alten Bundes nicht: sie hätten mehr Phantasie als Verstand und hätten die Menschen mehr aufgereizt als gebessert. So fehlte es auch im Holland des siebzehnten Jahrhunderts nicht an den vorgeschobensten Posten von Separatismus und Individualismus; sie stehen außerhalb der Kirche, während innerhalb der Kirche für solchen Separatismus doch in den Formen von Pietismus und Mystik ein freilich bald mit mehr, bald mit minder günstigen Augen angesehenes Sonderdasein möglich ist. Diese beiden Mächte als typische Fassungen des religiösen Individualismus in der Kirche erfordern eine gesonderte Betrachtung.

Der holländische Pietismus des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts wird auf Anregungen und Berührungen des englischen Puritanertums zurückgeführt [1]). Die Stärke des dortigen religiösen Familien- und Gemeindelebens mit fortgesetzten Andachten, Gebeten und Bibelbetrachtungen, in engen Verbänden um so wirksamer geübt, ergriff eine Anzahl holländischer Geistlicher, die kürzer oder länger in England geweilt hatten und sich von der Notwendigkeit durchdrungen fühlten, dem Volk mehr zu bieten als den Buchstaben des rechtgläubigen Bekenntnisses. Der Kirmeslust, dem Materialismus des Geschäftssinnes und der Sitten, dem Luxus und der Machthaberei der Politik, die auch in die Kirche hineinregiere, all diesen „excelsa mundi“ müsse ein persönliches geistliches Leben entgegengestellt und gefördert werden. Ihr Schlagwort war, die reformierte Kirche wirklich zu reformieren, in den bei aller Kirchengängerei und dem Genuß der Sakramente roh und gottlos dahinlebenden Weltmenschen der Religion zu lebendiger

[1]) Heppe, „Geschichte des Pietismus und der Mystik in der reformierten Kirche, namentlich der Niederlande“. 1879. Goeters, a. a. O., ist anderer und fast entgegengesetzter Meinung, es sei denn, daß verwandte Strömungen in England und auf niederdeutschem Boden zu gleichen Ergebnissen geführt haben.

Wirkung zu verhelfen. Es waren drei Mittel, den einzelnen anzufassen, Katechisationen, an denen auch Erwachsene teilnahmen, Fasten und asketische Verschärfungen, schließlich Bibelstunden und Gebetsübungen in Konventikeln, wo am ersten die religiöse Belebung sich geltend machte. Daneben ergoß sich eine Flut religiöser Literatur über das Land, wo teils in zusammenhängender Unterweisung, teils in der Form von Traktätchen an die Ereignisse des Tages anknüpfend, teils durch Übersetzungen der auf diesem Gebiet fruchtbaren englischen religiösen Literatur erbauliche Gedanken in alle Kreise getragen wurden. Einer von diesen Geistlichen, Wilhelm Teellinck, hatte in seiner Gemeinde in Middelburg in Seeland so großen Erfolg, daß Vertreter des bekenntnisstrengen Kalvinismus wie Voet in Utrecht dieses Wirken lebhaft anerkannten. Je mehr man in diesem Utrechter Kreis auf „präzisen" Kalvinismus hielt, um so lieber nahm man eine Bundesgenossenschaft mit kirchenpolitischem Programm der Aussicht auf Verstärkung des kirchlichen Lebens an. In diesem Geist einer praktischen Theologie sind nochmals die großen Grundfragen und Gegensätze des sündlich unfähigen Naturzustandes und der Gnade und Wiedergeburt, die Forderung gewissensmäßiger Prüfung auf Gnadenstand und Berufung durchgearbeitet worden. Aber das Mißtrauen, das in diesen extrem kalvinischen Kreisen gegen die weltliche Obrigkeit und ihr Befehlen in kirchlichen Angelegenheiten herrschte, begegnete sich mit der puritanischen Gleichgültigkeit gegen Staat und Welt, die den Pietismus beseelte. Voet beförderte durch den Nachdruck, den er der „Praxis pietatis" gab, das Konventikelwesen, und es nahm so überhand, daß die Synoden später wiederholt dagegen haben einschreiten müssen, weil sich ein Sonderkirchentum herauszubilden schien, das sich der Gottesverehrung und den regelmäßigen Gottesdiensten der Staatskirche anspruchsvoll gegenüberstellte [1]). Und so mündete der kirchliche Reformplan im Separatismus. In der Erscheinung des Utrechter Predigers Jodok van Lodensteyn traten diese Neigungen unverkennbar an den Tag. Die hochgesteigerten Anforderungen seines religiösen Bedürfen ließen ihn nicht nur den moralischen Zustand Hollands und der holländischen Kirche, sondern darüber hinaus das

[1]) Heppe, a. a. O., S. 169, 396 ff.

ganze Werk der Reformation mit düsterem Pessimismus betrachten; ein hierarchischer Zug in seiner Natur lenkte seine Neigungen zum kirchlichen Mittelalter zurück. In „anspruchsvoller Zurückgezogenheit“ von der öffentlichen Kirche reihte er sich zu denen, die beim Genuß des Sakraments in beängstigter Skrupulosität an den Mitgästen des Abendmahls, „tote Glieder der Kirche“, Judasse, den „Leichengeruch der Sünder“ witterten und sich deshalb lieber freiwillig vom Mitgenuß des Sakraments ausschlossen. Hielten sie auch am gemeinsamen Bekenntnis fest, so führte doch von den Skrupeln, die sie auf ihren Sonderweg drängten, und von dem starken Bedürfen nach täglicher und fortwährender Heiligung ein gerader Weg dazu, alle überlieferten Formen mißtrauisch zu prüfen[1]) und das Heil, das sie in der Gemeinde zu finden verzweifelten, in unmittelbarem Ansturm des einzelnen auf Gott zu gewinnen, der Weg zur Mystik.

In der Zahl der Ketzer, die Voet wie eine Drachensaat rings um sich aufgehen zu sehen vermeinte, nennt er an letzter Stelle auch die „Enthusiasten“, Menschen, die sich in wilder Zudringlichkeit oder in planmäßiger Abtötung ihres Willens dem Himmel entgegenheben und öffnen, um zur Einheit mit Gott zu gelangen. Seine Abneigung gegen die Mystiker, die soweit geht, daß er sie als außerkirchliche Ketzer betrachtet, ist nicht vereinzelt. Nie hat es im Christentum an Stimmen gefehlt, die die Mystik für einen fremden, aus heidnischem Neuplatonismus eingedrungenen Blutstropfen erklärt haben. Ihre Ablösung von Gemeinde und Welt, die Verwerfung der Heilsmittel, um zum „unmittelbaren“ Verkehr und Genuß Gottes zu gelangen, hat sich zu oft als zersetzender Individualismus, als Verwechslung religiöser Ergebung mit ästhetischen Andachts- und Lustgefühlen geltend gemacht, um nicht ernste religiöse Charaktere die Mystik als ein mindestens dem Protestantismus gänzlich fremdes und ungehöriges Element ablehnen

[1]) Diesen „latenten Separatismus“ hat Ritschl mit der erquickenden Schärfe eines hochbedeutenden Kopfes gezeichnet, „Geschichte des Pietismus“, I, 152 ff. Goeters, „Vorbereitung des Pietismus“, hat mit reicherem Material Licht und Schatten gleichmäßiger verteilt.

zu lassen[1]). Soll aber die Religion vor der Gefahr bewahrt bleiben, sich in Mystik zu verlieren, so scheint ein mystisches Element doch zu ihren Lebensbedingungen zu gehören. Jene höchste und letzte Kraft, die den einzelnen beschwingt, ist nicht anders als aus der eigensten religiösen Erfahrung, zumal des Gebetslebens, abzuleiten. Hierüber weiter zu urteilen, besteht an dieser Stelle kein Anlaß und keine Nötigung. Die Führer des holländischen Pietismus streifen schon fast alle dicht an die Mystik heran. Amesius, Professor in Franeker in Friesland und 1632 als Prediger der englischen Puritanergemeinde nach Rotterdam berufen, bestreitet die Möglichkeit einer philosophischen Ethik und bestimmt die Theologie als eine „doctrina" oder „ars Deo vivendi". Fortan tritt die Glaubensfrage hinter der Beglückung des Liebesaffektes zurück, und alles drängt zu dem Verlangen, über Seelenschwäche und Umwölkung dem Gefühlszustand der Heiligung und Vereinigung mit Gott Dauer zu gewinnen. In den „Exercitia pietatis" spielt das Gebet eine vorwiegende Rolle; von der anderen Hauptbeschäftigung, der Schriftauslegung, bekennen manche, daß ohne besondere göttliche Erleuchtung die Tiefe des Inhalts nicht geschöpft werden könne; ihre Schrifterklärung ist eine mystische. Indem sie das Bekenntnis nicht eigentlich aufgeben, sinkt es, von der Höhe ihres religiösen Flugs aus betrachtet, doch zu einer niederern Stufe herab; alle Formen werden als etwas Bindendes und Hemmendes empfunden, selbst dem Vaterunser das „freie" Gebet entgegengesetzt. Es meldet sich das mystische Interesse für das Hohe Lied und sein Sehnen nach Vereinigung mit dem himmlischen Bräutigam, woran sich schon die mönchische Mystik des heiligen Bernhard entzündet hat. Nun treten wirkliche Mystiker auf, wie Theodor a Brakel, deren Sensualismus es verlangt, Gott zu kennen und zu schauen, und deren religiöses Leben ohne diesen Vorzug besonderen Verkehrs und besonderer Berufung nicht zu befriedigen ist, wie denn Brakel auf dem Sterbebett seinem Sohn erzählt hat, daß er, lang von Zweifeln gequält, sein Predigerexamen verzögert habe, bis sich in einer Nacht der Himmel geöffnet, und

[1]) Die Auffassungen Ritschls hierüber sind kurz und scharf, vielleicht etwas zu logisch formuliert bei Reischle, „Ein Wort zur Kontroverse über die Mystik in der Theologie", 1880.

der Herr im Licht erscheinend ihn mit ausdrücklicher Stimme berufen habe[1]). Aus diesen Kreisen ging keiner leicht an der Persönlichkeit der berühmten Utrechterin, der Schurman, vorüber, die wir früher als Zierde der gelehrten Frauen Hollands kennengelernt haben, die dann von Descartes, der ihr von dem allzu eifrigen Bibelstudium abgeraten, zu Voet sich gewandt hatte und mit zunehmendem Alter immer tiefer in religiöser Mystik versank. Eine Französin, Antoinette Bourignon, hat Ende der sechziger Jahre einige Zeit in Amsterdam gelebt, die als „Braut des heiligen Geistes" über Dogmen und Sakramente als etwas Überwundenes hinwegsah und in ihrer Gotterfülltheit durch ihre Persönlichkeit wie ihre Schriften einen großen Zauber ausübte. Freilich wollen manche Beurteiler die Grenze nicht recht bemerken, wo die Schwärmerin aufhört, und die Abenteurerin anfängt. Von diesen Mystikern haben manche ehelos und in weitgehender Askese gelebt; doch zeigt das damalige Leben auch von jenem besonders häufigen Fall, da der der Mystik eigene Sensualismus, den nach dem Fühlen und Schmecken des Göttlichen verlangt, leicht mit der niederen Sinnlichkeit in Bund tritt und sich hierzu durch die Verachtung alles Gesetzlichen und formal Bindenden als ein darüber erhabener Zustand berechtigt wähnt, ein Beispiel in einer Jüdin, die als Messiasbraut in Amsterdam harrte, bis sie nach mancherlei Abenteuern die Frau jenes Sabbatai Zewi von Smyrna ward, den die Juden des Orients als Messias begrüßten[2]).

Das größte Aufsehen mystischer Gewalt über die Gemüter jener Tage heftete sich an die Gestalt eines französischen Katholiken, der zum reformierten Bekenntnis übertrat, in Genf als Seelsorger tätig war und 1666 als Prediger einer wallonischen Gemeinde nach Holland kam, in das seeländische Middelburg, wo früher Teellinck 1612 bis 1629 als Pastor gewirkt hatte. Dies war Jean de Labadie. Wallonengemeinden, zu denen sich auch die französischen Hugenotten hielten, gab es nicht nur in allen größeren Städten der Niederlande, sondern auch in England und Deutschland. Daß auf ihren Synoden die feingebildeten und gesellschaftlich hoch-

[1]) Ritschl, a. a. O., I, 271, Heppe, S. 178.
[2]) Grätz, a. a. O., X, 215 ff.

ſtehenden Mitglieder den Ton angaben und auf gute Beziehungen zur reformierten Landeskirche der Niederlande hielten, konnte nicht hindern, daß die Kirchenräte und Geiſtlichen einzelner Gemeinden dem religiöſen Separatismus zuneigten. In Middelburg war dieſe Neigung immer ſchon zu bemerken und verſchaffte Labadie leidenſchaftliche Anhänger. Als Prediger, Seelſorger, geiſtlicher Schriftſteller und Leiter eines kloſterartigen Seminars hatte er die größten Erfolge. Aber durch die Weigerung, die belgiſche Konfeſſion zu unterſchreiben, ſehr bald mit der vorgeſetzten kirchlichen Behörde in Konflikte verwickelt, mußte er den öffentlichen Gottesdienſt aufgeben und zog ſich nach Amſterdam zurück, wo ſich um ſeine Hausandachten eine Gemeinde ſammelte, allen voran die Schurman, die völlig in die Hausgenoſſenſchaft Labadies eintrat und über ſeinen Tod hinaus durch alle Wechſelfälle der Labadiſtengemeinde ſeiner Sache treu blieb. In der Zeit ſeiner Anfänge, da er bei den Jeſuiten war, hatte ſich Labadie mit aller Myſtik des Areopagiten und des heiligen Bernhard genährt; nun trachtete er, in ſeiner Gemeinde jenen Zuſtand der Erhöhung zur Gottesnähe und Heiligung zum Dauergefühl zu machen, ſo daß jede hiſtoriſche Form chriſtlichen Gemeinſchaftslebens entbehrt werden, und ſich das formloſe urchriſtliche Gemeindeleben wieder entfalten könne. Alles Altteſtamentliche, auch die Sabbath- und Sonntagsfeier ſollte überflüſſig ſein, da der wahre Chriſt aus jeder Tätigkeit und Arbeit eine Gottesverehrung mache und alſo keiner auszeichnenden Formen des Gottesdienſtes bedürfe. So verſchwand freilich aus dieſer ganz willkürlichen und auf perſönliche Autorität gegründeten Faſſung der Religion die Autorität Chriſti wie von ſelbſt. Von den Prädikanten argwöhniſch betrachtet, erfuhr die Gemeinde die obrigkeitliche Verfügung, die Andachten auf die Hausgenoſſen zu beſchränken, wodurch denn alles Wachstum abgeſchnitten und die Notwendigkeit gegeben war, die Gemeinde an eine andere Stätte zu verpflanzen. Fünfzig Genoſſen der Gemeinſchaft haben 1670 Holland verlaſſen und ſich nach dem weſtfäliſchen Herford gewendet.

War dies alles nun Myſtik in den Bahnen chriſtlicher Überlieferung, ſo gab es daneben noch eine Fülle anderen myſtiſchen Geiſtes. Von der jüdiſchen Theoſophie und Kabbala war ſchon die Sprache; auch war ſie

längſt, ſchon in der italieniſchen Renaiſſance, durch Pico von Mirandola mit chriſtlicher Myſtik verbunden worden; beide wurden von der alchemiſtiſchen Geheimniskrämerei in Dienſt genommen, um die Alchemie auf jede Weiſe mit religiöſem Nimbus zu umkleiden und als gottſelige Praxis erſcheinen zu laſſen, deren ſich womöglich ſchon die Patriarchen der Bibel befleißigt hätten[1]). Hierzu trat die pantheiſtiſche Weltauffaſſung, welche die in der Religion vollzogene Trennung von Gott und Natur aufhebend das myſtiſch All-Eine verkündete. Hatte ſchon im ausgehenden Mittelalter Raimund von Sabunde jegliche Kreatur einen vom Finger Gottes geſchriebenen Buchſtaben genannt, ſo fehlte es nun in Holland nicht an Sektierern, die auf ſpinoziſtiſcher Grundlage pantheiſtiſche Myſtik predigten.

Von allen dieſen Elementen, Theoſophie, Pantheismus, Alchemie, ſchimmert etwas in der philoſophiſch-religiöſen Myſtik des Deutſchen Jakob Böhme, der ſelbſt 1624 verſtorben war, und deſſen Jünger nachher ſeine Lehre nach Holland verpflanzten. Hier fand ein anderer deutſcher Myſtiker, Gichtel, der, aus ſeiner Vaterſtadt Regensburg von den Theologen vertrieben, ſich in Holland niederließ, Böhmes Schriften und Lehre lebendig und verbreitet[2]); ſie machte auf ihn ſo tiefen Eindruck, daß er 1682 in Amſterdam die erſte deutſche Geſamtausgabe von Böhmes Werken veranſtaltete[3]). Sie führt den Titel: „Des gottſeligen hocherleuchteten Jacob Boehmen Teutonici philosophi alle theoſophiſchen Schriften“ (elf Teile in Oktav). Wunderſam zu bedenken, wie die Gedanken Böhmes, dieſe „Gabe Gottes an Deutſchland“, im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges der Gefahr des Untergangs entgingen und nach Holland gerettet wurden. Die Urſchriften und Abſchriften ſind bei Todesfällen und Erbgängen hin und her verſchlagen worden; Einzeldrucke waren fehlerhaft und unvollſtändig. Die Wege, auf denen in Zeiten ſo ſchwieriger Verbindungen Handſchriften und Drucke nach Holland gelangten, ſind nur zu kleinem Teil nachweisbar. Die deutſchen

---

[1]) Kopp, a. a. O., I, 207 ff., 252 ff., II, 228 ff.

[2]) Auch der ſchleſiſche Apokalyptiker Kühlmann hat erſt in Holland Böhmes Schriften kennengelernt.

[3]) Über Gichtel, v. Harleß, „Jakob Böhme und die Alchymiſten“, S. 117 ff. Ch. Sepp in der „Allgemeinen Deutſchen Biographie“.

Lutheraner bilden zum Beispiel in Amsterdam eine sehr zahlreiche Sondergemeinde und haben 1632 eine eigene Kirche. Hier im Ausland, außerhalb der Aufsicht deutscher lutherischer Landeskirchen, bilden sie einen Sammelplatz deutscher religiöser Sonderlinge, auch apokalyptischer Schwärmer. Wie sehr sich auch Eingeborene von diesem Kreis angezogen fühlten, beweist die Tatsache, daß die lutherische Gemeinschaft wiederholt angegangen wurde, die Predigt statt in deutscher in holländischer Sprache zu halten. Es wird nicht nur wegen der Kinder der Eingewanderten, die in Holland geboren und aufgewachsen waren, gewesen sein. Unter diesen Deutschen fanden sich auch Anhänger Böhmes. In der zweiten Jahrhunderthälfte greift diese Anhängerschaft immer mehr in die reichen und vornehmen Kreise von Amsterdam hinauf. Der Bürgermeister und Diplomat Conrad van Beuningen hat das Geld für jene deutsche Gesamtausgabe Böhmes hergegeben, da er ketzerfreundlich war, mit Spinoza Beziehungen unterhielt und so auch mit Gichtel und anderen, holländischen Chiliasten Gesinnungsgemeinschaft pflegte. Ihm geht als leidenschaftlicher Verehrer Böhmes ein wohlhabender Amsterdamer Kaufmann, den die große Ausgabe der Werke von 1682 als „vroom en eenvoudig“ rühmt, voraus, Abraham Willemszoon van Beijerland. Es versetzt uns mitten in die Not jener Zeit, wenn wir hören, daß aus einem Zug von zwanzig Wagen, die von Leipzig nach Hamburg fuhren, um Waren über See nach Holland zu schaffen, und von einem Reitertrupp geplündert wurden, eine Kiste, die Beijerland in Görlitz gekauft und seinem Leipziger Vertreter hatte schicken lassen, „unter der Hut Gottes“ der Gefahr entging und ihren Bestimmungsort erreichte. In dieser Kiste waren Schriften Böhmes. Beijerland besaß die Urhandschrift der „Morgenröte im Aufgang“ von 1612. Auf Grund genauer Vergleichung der Handschriften und Drucke seines Besitzes hat er Übersetzungen ins Holländische gearbeitet und in den Jahren um 1640 in Amsterdam (ohne seinen Namen zu nennen; er war Kirchenältester in der Amsterdamer Wallonengemeinde[1]) erscheinen lassen. Als er 1648 starb, erbte sein Sohn das Böhmearchiv, welches danach eine der Grundlagen

[1]) Goeters, a. a. O., S. 45.

der Ausgabe der Werke von 1682 wurde. Ihrem Erfolg hat eine lange Reihe holländischer und lateinischer Einzelausgaben vorgearbeitet; nicht zuletzt auch literarische Gegnerschaft von kalvinistischer Seite. Aus Houbrakens „Künstlergeschichte“ (III, 254 f., 318) erfahren wir, daß selbst ein und der andere Maler, von diesen Ideen erfaßt, durch die Lektüre von Schriften der Bourignon und Jakob Böhmes bekehrt wurde. Der bekannteste Fall ist der des Johann Luyken, der als Dichter und Maler bekannt — seine Liebesgedichte werden in der Literaturgeschichte mit Auszeichnung genannt — sich sechsundzwanzigjährig von der Welt zurückzog und in freiwilliger Armut jenem Glauben nachging. Unabhängig von der Kirche sich bewegend, ohne mit ihr zu brechen, haben die Böhmeschen Ideen eine Anziehungskraft besessen und eine Verbreitung genossen, die man im einzelnen nicht völlig abschätzen kann, die aber aus der Breite ihres geistigen Stromgebiets wohl zu begreifen ist.

Schon die Kindheit Böhmes hatte Visionen von Licht und Gold. Im Jahre 1600 aber, da er sechsundzwanzig Jahre alt war und seit einigen Jahren als Schuhmachermeister in Görlitz lebte, fiel eines Tages sein Auge im Zimmer auf ein blankes Zinngefäß, in dem sich die Sonne spiegelte. Da ward von dem Schein sein Auge offen, er eilte ins Freie und glaubte, mit einem Blick wie nie zuvor allen Dingen ins Herz zu sehen. Als sich zehn Jahre später die Vision ähnlich wiederholte, da kam es „wie ein Platzregen“ über ihn, und er mußte zur Feder greifen, dem Drängen seiner Gesichte Gestalt zu geben. Im neunzehnten Kapitel seiner „Aurora“ schildert er, wie der „Geist durchbrach“, wie er hart wider Gott und wider alle Höllenpforten gestürmt, des Willens, das Leben daranzusetzen, bis denn nach etlichen harten Stürmen sein Geist bis in die innerste Geburt der Gottheit durchgebrochen und „allda mit Liebe umfangen worden, wie ein Bräutigam seine liebe Braut umfänget“. „Was aber für ein Triumphieren in dem Geist gewesen sei, kann ich nicht schreiben noch reden; es läßt sich auch mit nichts vergleichen, als nur mit dem, wo mitten im Tod das Leben geboren wird, und es vergleicht sich der Auferstehung von den Toten. In diesem Licht hat mein Geist alsbald durch alles gesehen und an allen Kreaturen, an Kraut und Gras, Gott erkannt, wer er, wie er, und was

sein Wille sei. Auch so ist alsbald in diesem Lichte mein Wille gewachsen mit großem Trieb, das Wesen Gottes zu beschreiben." Diese große visionäre Erleuchtung hat all seiner Spekulation die Form aufgedrückt; der Kampf zwischen Finsternis und Licht ist ihm die Urtatsache und das treibende Element aller Entwicklung; und er ist nicht der einzige, der darüber hart an den manichäischen Dualismus gestreift hat. Den Urgegensatz, der schließlich durch Lucifers und Adams Fall (da Adam von Haus aus als androgyn angenommen ist, und Eva erst der irdischen Welt angehört) zum Bösen in der Welt wird, verlegt er in Gott selbst. Um als lebendiger Gott offenbar zu werden, trägt er den Gegensatz als eine Verdunkelung in sich selbst, an welchem Dunkel der Glanz des Lichtes erst offenbar wird. In dem Urzustand vor aller Zeitlichkeit ist Geist und Natur ungeschieden. Aus diesen Möglichkeiten entspringt durch das Zwischenwalten von sieben Naturgeistern die Wirklichkeit. Diese Welt ist nicht Gott, nur ein Spiegel Gottes; die Entstehung des Substanziellen und Zeitlichen ist ein Geheimnis. Zeit ist nichts anderes als die Erscheinung des Kampfes wider die Finsternis. Mit dem endlichen Sieg des Lichtes hört die Zeit auf. Wir verfolgen diese Vorstellungen nicht ins einzelne. Alles biblisch Überlieferte spielt darin seine Rolle, wie denn Böhme im Leben an der Heiligen Schrift und an den Sakramenten festhielt. Aber wie er den lebendigen Buchstaben verstand, erscheint alles in einer mystischen Umdeutung, derart er wohl die ewige Idee als den Spiegel, in dem sich Gott offenbart, der Jungfrau vergleicht, die nicht gebiert, nur das Bild zurückstrahlt. Ähnlich wird die Trinität in drei kosmische Prinzipien, ähnlich auch die Sakramente umgedeutet. Daß man so sage: das Biblische und Dogmatische ist in ein Metaphorisches umgewandelt, das dem Gedanken als bildliche Hülle dient. Nicht anders ist es nun mit der Alchemie. Bei dem Interesse, das Böhme für diese Wissenschaft besaß, hat er ihr vielfache Bilder, auch sie nur als Bilder, entlehnt. In grenzenloser Naivetät, aber in einer uns fast anstößig scheinenden Weise mengt er diese Bilderfülle durcheinander[1]). Ein alchemistisches Buch, in dem der Stein der Weisen umständlich mit dem Grund-

[1]) Dies ist von Harleß in dem zitierten Buch eingehend und mit der begreiflichen Erregung eines strengen Lutheraners nachgewiesen worden. S. 37—114.

und Eckstein unseres Heiles verglichen, der „irdische und chymische philosophische Stein“ als eine „wahre Harmonia und Kontrafaktur des wahren geistlichen und himmlischen Steines, Jesu Christi“ bezeichnet wird, findet sein großes Lob, wie denn in der Alchemie die Vergleichung des chemischen Prozesses mit dem Erlösungsprozeß Jesu altherkömmlich war, und so gemahnt überhaupt das starke Durchsetztsein seiner Sprache mit Bildern von Feuer, Wetterleuchten, Blitzen, wo zumal das Blitzen das Durchbrechen von Licht und Geist bedeutet, wie an den visionären Charakter seiner Phantasie so an deren starke Nahrung mit alchemistischer Literatur, wo der Stein der Weisen meist als das Licht aus dem Finstern benannt wird. Auch der Titel des ersten Hauptwerkes, „Aurora“ oder „Morgenröte im Aufgang“, kommt schon früher, ja bereits in einer dem Paracelsus zugeeigneten Schrift des sechzehnten Jahrhunderts vor.

Wir sind mit unserer kurzen Übersicht des religiösen Glaubens, der religiösen Anschauungen und Möglichkeiten, die das damalige Holland bot, zu Ende. Ehe wir zu der Frage zurückkehren, wo inmitten dieser vielgestaltigen Empfindenswelt Rembrandts Platz zu suchen sein möchte, fügt sich noch eine Zwischenbetrachtung ein.

Die großen idealen Mächte der Kunst und Religion treten geschichtlich in einer Verbindung auf, die wohl zu dem Glauben verführen kann, sie seien innerlich wesensverwandt und also bestimmt, sich gegenseitig zu stützen und zu tragen, so daß es denkbar wäre, daß unter Umständen die religiöse Kunst eine Religion überlebe und ihr bestes Teil forterhalte. „Man könnte sagen (dies ist ein Zeugnis Richard Wagners), daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ Die Frage ist aber, ob die sogenannte religiöse Kunst, in dem Augenblick, da sie sich als selbständig, d. h. als Kunst

empfindet, das Religiöse nicht in ein metaphorisches Spiel ästhetischer Beschauung verwandelt. Wenn man bescheiden genug ist, religiöse Empfindung auf die Stimmung und Weckung der Andacht einzuschränken, also das eigentlich Religiöse mit den vieldeutigen von der Kunst erweckten, vielleicht auch religiösen Stimmungen gleichsetzt, so mag man unter dieser Voraussetzung alle große Kunst auch religiös nennen. Auf dieser Strecke, über deren Bedeutung die Ansichten verschieden lauten mögen, gehen Religion und Kunst zusammen.

Es kann eine Religion geben, und hiervon ist die griechische das stärkste Beispiel, die in Wahrheit Kunst ist, in der das religiöse Element verhältnismäßig schwach entwickelt und ganz und gar der freien Erfindung der poetischen Phantasie ausgeliefert ist. Sowie die religiöse Empfindung ihrer eigenen Selbständigkeit bewußt wird, wie in Plato, nimmt sie instinktiv die Wendung gegen die Kunst. Aus ethischen Gründen verbannt sein Staat die Kunst. Wenn der Theologe Plato dennoch Grieche, d. h. Künstler ist, so ist er Künstler wider Willen.

Die Kunst kann, indem sie Andacht weckt, ein Antrieb und gleichsam ein Sprungbrett zu religiöser Empfindung werden. Indem sie von der Anschauung des Sinnlichen zum Nichtsinnlichen hinführt, ist sie einer der mächtigsten Hebel der Ahnung und jedes über die Wirklichkeit hinaus in ihre Tiefe drängenden Verlangens. Indem sie religiöse Inhalte und Stoffe ergreift, sie zum Gegenstand ihrer Darstellung nimmt, kann sie durch die ihr innewohnende Macht der Vergegenwärtigung den Glauben stärken. Aber es ist eine Tatsache, daß dies einer Kunst, die nur Dienerin der Religion ist, mit besserem Erfolge gelingt als der freien und zur Selbständigkeit erwachsenen Kunst. Sowie die Kunst sich als eigentümliche Geistesmacht zu fühlen beginnt, deutet sie die Welt selbständig. Jeder große Künstler deutet sie selbständig, und so gibt die Kunst viele Deutungen. Die Religion aber steht über dem einzelnen und seiner Weisheit; sie deutet nicht. Die Religion weiß und glaubt.

Bei dem Versuch, den religiösen Gehalt von Rembrandts Kunst zu analysieren, darf man so wenig wie bei den anderen großen Eigenschaften seiner Kunst erwarten, diesen Gehalt in allen seinen Schaffensperioden gleich stark und dem Wesen nach streng einheitlich zu finden. In der Frühepoche, in der Zeit des heftigen Naturalismus, mochte das Hauptinteresse sein, die religiösen Stoffe gleich allen übrigen möglichst buchstäblich und treu darzustellen, mit dem denkbar größten Wirklichkeitsgehalt zu erfüllen. Man hat in der Peinlichkeit dieser Vergegenwärtigung eine archäologische Ader finden wollen, und sicher sind Spuren davon da; stärker aber ist das Verlangen, alle Dinge so erscheinen zu lassen, als wenn sie der nächsten und greifbaren Gegenwart angehörten. Dies ist nun nichts Neues, nichts, was besonders Rembrandtisch wäre. In der Phantasielosigkeit des nüchternen niederdeutschen Wesens liegt wenig Bedürfnis mythenschaffender Kraft, kein Wunsch und keine Fähigkeit, die Dinge zu vergolden und zu legendarisieren. Die Verliebtheit in die Wirklichkeit zieht auch die heiligen Dinge ins Alltägliche und Erlebte, und wenn der alte Brueghel den bethlehemitischen Kindermord malte, so fand er es selbstverständlich, daß Bethlehem im Winter nicht anders ausgesehen haben könne als eine niederdeutsche, im Schnee vergrabene Dorfgasse, und daß die Knechte des Herodes sich wie die spanischen Infanteristen des sechzehnten Jahrhunderts kleideten und betrugen. Diese Überlieferung der nordischen religiösen Darstellung setzte der junge Rembrandt zunächst fort, und er konnte so wirklich in seiner Wiedergabe werden, daß man ab und zu vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht. Das will sagen: die Turbane seiner Orientalen sind so echt, der Strohhut seines auferstandenen Christus ist ein so richtiger Gärtnershut, der Maler des Proletariats und der Geusen nimmt es so wörtlich, was die Schrift von der Herkunft der Apostel aus Fischern und anderen kleinen Leuten sagt, daß über all dieser sorgsamen Fülle äußerer Charakteristik der geistige und religiöse Gehalt ein und das andere Mal zu kurz kommt. Dieses Bemühen, um jeden Preis wirklichkeitsgemäß zu sein, gibt Houbraken Veranlassung, Rembrandt zu tadeln, daß er einmal auf einem Bild, das Christus bei Maria und Martha darstellte, Martha in einer Lütticher eisernen Pfanne Kuchen backen lasse, da doch zu jener

Zeit „Lüttich noch lange nicht Lüttich genannt war“ (II, 246 f. Das Bild ist verschollen). Houbraken nennt das Mangel an historischem Sinn. Im Grund aber und in der Wurzel ist der historische Sinn von jenem Wirklichkeitsbedürfen nicht sehr entfernt. Beide suchen die Erscheinungen in die Kausalität des Geschehens und Seins einzufügen. Das Abstreifen der mythischen und vergöttlichenden Hülle, das Hervorkehren des Menschlichen und Natürlichen ist immer im Gegensatz zur katholischen Kunst als ein wesentlicher Zug an Rembrandt hervorgehoben worden.

Von hier aus gesehen, scheint nun deutlicher zu werden, was Rembrandt zu den Juden und auf der anderen Seite zu den Mennoniten geführt hat. In dem neuen Jerusalem Amsterdams mochte Rembrandt glauben, den Schauplatz und das Personal der evangelischen Geschichte, um wie viel mehr das des Alten Testaments in aller greifbaren Wirklichkeit gegenwärtig zu finden. Er zog 1639 in das Judenviertel, das außen vor dem Antoniustor angesiedelt war. Sein Haus lag der Sankt Antoniusschleuse gegenüber und stieß mit seiner Ostmauer an das Haus der Erben des Salvador Rodriges, auf der Westseite an das des Daniel Pinto, rückwärts an das Eigentum des Joseph Belmonte[1]). Alles dies sind portugiesisch-jüdische Namen. Hier hatte er alltäglich die Gestalten und viele der Vorgänge um sich, die ihm die Bibel als ein Buch von unveränderlicher Gegenwart erscheinen ließen. Das Leben in den Schulen und Synagogen, Schmutz[2]) und Dunkel der Häuser und Durchgänge (sein eigenes Haus hatte einen Durchgang nach rückwärts unter dem des Belmonte) wurden ihm vertraut; er kannte die Feierlichkeit der Beschneidung, und vielleicht hat er in der neugegründeten hebräischen Schule den jungen Spinoza gesehen, wie er

---

[1]) Aus den urkundlichen Angaben des gerichtlichen Ausschreibens für den Verkauf von Rembrandts Haus von 1658 bei Scheltema, p. 83. Der Notariatsakt über den Hauskauf vom Jahre 1639, mitgeteilt in „Oud Holland“, V (1887), 215, nennt als Nachbarn östlich Salvador Rodriges, westlich Nikolas Elias. Dies war der Maler Elias (jetzt bei de Groot, „Urkunden“, Nr. 186, 187, 64). Sehr interessant ist ein Aufsatz von Dr. Max Grunwald, „Rembrandts Nachbarn“, Feuilleton der Wiener „Neuen Freien Presse“, 16. Juli 1906.

[2]) Meinsma, a. a. O., p. 41. „Zwijnerig“ zitiert er aus Benthems holländischem Kirch- und Schulenstaat.

unter den Schriftgelehrten durch seine frühreife Intelligenz Aufsehen machte, daß man ihn für die Hoffnung der Synagoge hielt[1]). Was von der Hamburger Judenschaft, die eine Kolonie der Amsterdamer war, damals ausgesagt wurde, galt wohl auch hier: „Sie gehen einher, geschmückt mit goldenen und silbernen Stücken, mit köstlichen Perlen und Edelgesteinen. Sie speisen auf ihren Hochzeiten aus silbernen Gefäßen und fahren in Karossen usw.“ [2]). Man mag wohl ausdenken, was alles davon den Sinn des Malers erfüllt hat, als er seine Simsonhochzeit schuf. Im Alltäglichen unterschied sich die Tracht, jedenfalls der spanisch-portugiesischen Juden, die zur „Gesellschaft“ gehörten, in nichts von der der richtigen Holländer. Die Kupferstiche der Zeit, die Juden und jüdisches Leben darstellen, zeigen die übliche Tracht der Hüte, Bärte, Krägen, Kleider bis auf die vorübergehenden Willkürlichkeiten der Mode. Bei den ärmeren Juden und zumal denen aus Deutschland und Polen gab es freilich andere Gesichter, andere Bärte und Kleider. Rembrandt also, der alle Trödler von Amsterdam kannte, ließ sich dieses seltsame lebendige Museum der Judengassen nicht entgehen und hat siebzehn Jahre in ihrer unmittelbarsten Nähe gewohnt. Wenn die italienischen Künstler das Heidentum studierten und mit ihren Kenntnissen heidnischer Antiquitäten auch in biblischen Darstellungen gern Staat machten, so folgte Rembrandt den religiösen Stimmungen und Interessen seines Heimatlandes, die stark alttestamentlich gefärbt waren, und daher schreibt sich der „Anflug von Jüdelei“ (wie es Kolloff genannt hat), der in seinen Werken so unverkennbar ist. An diesem Interesse war der Künstler wohl in erster Linie, sicher aber auch der Mensch beteiligt, wie die Beziehungen zu Manasse ben Israel und zu Ephraim Bonus, den er radiert und gemalt

---

[1]) Aus angeblich gemeinsamen kabbalistischen Studien Rembrandts und Spinozas bei den Rabbinern, aus angeblicher Gemeinsamkeit bei Mennoniten und verfolgten Kartesianern hat Coppier („Revue des deux mondes“, 1. Januar 1916, 160 ff.) einen ganzen Roman gedichtet und auf Rembrandts Saul und Davidbild (Bredius) das Bildnis Spinozas von Rembrandts Hand finden wollen! Auch Hofstede de Groot hat diese unkritischen Phantasien mit großer Schärfe zurückgewiesen („Nieuwe Rotterdamsche Courant“, 1. März 1916). Über Rembrandt und Spinoza vgl. nachher S. 689, Anm. 1 und zuvor S. 590, Anm. 1.

[2]) Grätz, a. a. O., X, 21.

hat, beweisen [1]). Offenbar teilte er in diesen Dingen die aufgeklärte Meinung der remonstrantischen Kreise.

Als Mennonit war Rembrandt in kirchlicher Beziehung zu nichts verpflichtet, und man kann wohl mit großer Sicherheit behaupten, daß er innerhalb der Sekte der strengen Richtung fern stand. Wenn man die große Vorliebe für elegante Kleidung und Schmuck, die in all seinen Werken der dreißiger Jahre zutage tritt, beachtet, so steht dieses stark weltliche Wesen zu der fast asketischen Kleiderordnug der strengen Mennoniten im stärksten Gegensatz. Allein schon die Tatsache, wie oft sich Rembrandt mit dem Degen oder einer Waffe an der Seite gemalt hat, ist ein vollgültiger Beweis, daß er das Prinzip der vollkommenen Streitlosigkeit und des Waffenverbots der Mennoniten nicht teilte [2]). Der Luxus, den Rembrandt in seinem jungen Haushalt trieb, gab unfreundlich gesinnten Verwandten in Saskias Heimat Friesland Anlaß, sich über diese Verschwendung zu äußern, worauf Rembrandt beim Gerichtshof in Leeuwarden eine Beleidigungsklage einreichen ließ [3]). Dies war 1638. Die Klage ward abgewiesen; aus dem ganzen hitzigen Vorgehen des Künstlers, aus seinem ausgesprochenen Wohlgefallen an Glanz und Reichtum sieht man aber, daß sein Mennonitentum nur zu jenem Zweig der Sekte paßt, der sich den Rijnsburger Kollegianten genähert hatte und mit diesen eifriges Bibellesen pflegte.

Die freie Schriftforschung, das Kreisen um die Bibel als einen Lebensmittelpunkt und der Glaube an ihre einzige normative Bedeutung hat Rembrandt von Herzen zum Mennoniten gemacht, indes ihn das Bekenntnismäßige der offiziellen Kirche gleichgültig lassen mochte. In diesem Kreis gab es keinen Heidelberger Katechismus und keine Auslegung und Lehre ver-

---

[1]) Die Vermutung, die Smith, „A catalogue raisonné", VII, p. XXVII, in der Anmerkung, mitteilt, als habe Rembrandt, durch die kabbalistischen Ideen seiner Freunde verführt, sein Vermögen durch alchemistische Versuche zerrüttet, entbehrt jeden Anhaltspunktes. Dies hat schon Scheltema, p. 26, abgetan.

[2]) Die Wichtigkeit dieses Grundsatzes wurde durch öffentliche Anerkennung bestätigt. Als für die Aushebung zur Amsterdamer Bürgerwehr 1669 der Loskauf beschränkt wurde, ließ man die Ausnahmen „op gesintheyt wille" bestehen, d. h. wer Gewissensbedenken gegen das Tragen von Waffen hatte, sollte weiterhin vom Dienst verschont bleiben.

[3]) Das Aktenstück bei Scheltema, S. 62 ff. (de Groot, Nr. 59).

mittelnde geiſtliche Autorität. Es gab nur die Heilige Schrift. Die Bibel muß Rembrandt durch und durch gekannt haben; es war eine Äußerung ſeines Wirklichkeitsbedürfens, in der Luft vollkommen zu Haus zu ſein, in der ſeine religiöſen Darſtellungen webten und atmeten. Auch gibt es keine religiöſen Bilder, die ſo wenig kultiſch und repräſentativ und dafür ſo ganz und gar bibliſch ſind wie die Rembrandts.

Kein Zeugnis ſagt uns, ob Rembrandts Eltern bereits Mennoniten waren, oder ob erſt der Sohn zur Sekte übertrat. Wenn es gewiß iſt, daß es nur die waterländiſchen, freigeſinnten Mennoniten, die Taufgeſinnten, geweſen ſein können, zu denen ſich Rembrandt hielt, ſo wäre der Gedanke nicht abzuweiſen, daß der Künſtler ſich aus freien Stücken ihnen angeſchloſſen habe[1]). Wie ſelbſtändig und mit der Meinung der Landeskirche wenig übereinſtimmend ſeine religiöſe Anſicht war, darf vielleicht des weiteren — denn hier will auch der kleinſte Zug beachtet ſein — aus ſeiner Neigung für die apokryphen Bücher geſchloſſen werden. Von ſeiner Vorliebe für das Buch Tobit, für die Zuſätze zum Daniel iſt bereits geſprochen worden. Die Dordrechter Synode iſt nicht ſo weit gegangen wie die engliſchen und ſchottiſchen Puritaner, denen es gelungen iſt, die Apokryphen aus den Bibelausgaben auszuſchließen. Den dahingehenden Antrag hat die Synode abgelehnt; doch hat ſie verordnet, daß die Apokryphen mit kleineren Typen gedruckt werden müßten als der kanoniſche Text, beſonders paginiert und mit warnenden Anmerkungen begleitet ſein ſollten. Rembrandts Darſtellungen aus den Apokryphen wandten ſich alſo an Liebhaber, die kirchlich nicht zu ſkrupulös ſein durften, und dies mag auch von ſeinen Illuſtrationen

---

[1]) Daß ſein Mennonitentum kein ererbtes, ſondern ein perſönliches war, findet vielleicht darin eine Beſtätigung, daß er Frau und Kind nicht herüberzog. Saskias Sohn Titus wie die Tochter der Hendrickie Kornelia haben nicht die mennonitiſche Spättaufe erhalten, ſondern ſind bald nach der Geburt, Titus im September 1641, Kornelia im Oktober 1654, kirchlich getauft worden. Hendrickies kalviniſtiſches Bekenntnis wird durch ihre Vorladung vor den Kirchenrat bewieſen. Bei dem Druck, der hier geübt wurde, kann man auf das religiöſe Verhalten der Eltern bei der Taufe des Kindes keine Schlüſſe ziehen. Übrigens wird durch die Gläubigentaufe bewieſen, daß die Mennoniten überhaupt ihren Kindern freie Religionswahl beließen und ſie nicht ohne weiteres bekehrten. Unter den bekannten Malern ſteht Rembrandt als Mennonit nicht allein. Jak. Ruisdael, Flinck, Jan van der Heyden waren es auch.

des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter gelten. Jesus selbst hat dieses Gleichnis (Lukas 10, 30 ff.) gegen die Selbstgerechtigkeit und das Pochen auf das Verdienst der Rechtgläubigkeit gerichtet. Die Priester und der Levit, da sie den Beraubten und halbtot Geschlagenen auf der Straße liegen sehen, gehen vorüber. Ein Samariter aber (ein Nichtjude und Andersgläubiger) kommt des Wegs, und da er den Unglücklichen sieht, jammert ihn sein und er verbindet ihn und erweist ihm alle Guttat. Genau in diesem Sinn hört man zu Rembrandts Zeit vereinzelte Stimmen gegen Bekenntnis und Dogma und für die guten Werke eintreten. „Der verachtete Samariter war der beste Christ. Indes der heilige Levit und der gelehrte Priester dem Unglücklichen den Rücken kehren, handelt der verfluchte Samariter barmherzig und wird von Gott gesegnet“ [1]).

Nach alle dem darf man vielleicht sagen, daß es nicht das Bedürfnis nach religiöser Gemeinschaft und Bindung, welches soziale Element doch eine der mächtigsten Grundlagen religiösen Lebens ist, sondern das Verlangen nach religiöser Freiheit gewesen ist, das Rembrandt zu den Mennoniten, den Taufgesinnten, geführt hat. Vielleicht war es in der Frühperiode des Künstlers mehr die bunte Fülle des biblischen Stoffs, seine poetische Gewalt, die im Alten Testament nicht größer ist als im Neuen, aber über mehr Register verfügt und sich abwechslungsvoll erfindungsreicher zeigt, die ihn immer zur Bibel greifen ließ. Diese ganze wunderreiche Romantik und Phantastik (dasselbe, was ihn auch an den Wundergeschichten des Ovid anziehen mochte) hat er im vollkommensten Märchenton erzählt und ihr eine greifbare Anschaulichkeit gegeben. Die abenteuerreiche Patriarchengeschichte mit der vertrauten Nähe Gottes und seiner Engel, die grotesk romanhaften Züge der Simsonerzählungen, die Wunderluft der Kindheitsgeschichte Jesu, die Schrecken der Passion, die verzerrte Leidenschaft in dem tobenden Aufruhr der Ecce homo-Szene und das Gräßliche in der Kreuzabnahme hat er als realistischer und zugleich phantasievoller Erzähler geschildert.

---

[1]) Die Stelle ist aus einem merkwürdigen anonymen Brief von 1633, den Tiele in „Bijdragen en Mededeelingen“ (der Utrechter historischen Gesellschaft), VI (1883), 217 ff., mitgeteilt hat.

Später verändert sich Rembrandts Interesse an den biblischen Stoffen. Es ist weniger die bunte poetische Welt und Erfindung, als der innere, der religiöse und seelische Gehalt, der ihn beschäftigt. Aus dem Wechsel des historisch Tatsächlichen hebt sich die Gestalt Christi heraus, des milden und mitleidigen, des predigenden und helfenden. Das paradoxe Wesen der Gleichnisse in Jesu Reden zieht Rembrandt an. Das Wunder lockt ihn nun nicht mehr als Abenteuer, sondern es enthüllt sich ihm als die Lebensatmosphäre einer neuen, geistigen Welt. So gewinnt der Maler der Seele zu den religiösen Inhalten ein verändertes, tieferes Verhältnis.

Auch nun dürfte man nicht erwarten, daß Rembrandt kirchlich geworden sei. Mit den Theologen aller Bekenntnisse scheint er verkehrt zu haben. In seiner eigenen Familie waren berühmte reformierte Theologen; der große Amsterdamer Pfarrer Jan Cornelis Sylvius war ein Vetter seiner Frau Saskia; der doktrinär schroffe Johannes Maccovius, der als Professor in Franeker in Friesland in der Prädestinationsfrage sogenannter Supralapsarier, d. h. Vertreter der überkalvinischen Strenge war, hatte eine Schwester Saskias zur Frau, war also Rembrandts Schwager. Er gehörte der älteren Generation an. Unter Rembrandts Bildnissen begegnen Kalvinische wie Sylvius, der ebengenannte Verwandte und Vormund Saskias, Arminianer wie Uytenbogaert, Taufgesinnte wie Anslo und Alenson[1]), Rabbiner wie Manasse ben Israel. Daß katholische Geistliche in dieser Reihe fehlen, hat seinen triftigen Grund. Der katholische Kult war, wie wir zuvor erzählt haben, verfassungsrechtlich nicht zugelassen, und seine Diener hatten gerade wegen der weitgehenden praktischen Toleranz, die die Behörden übten, alle Ursache, sich zurückzuhalten, offene Gesetzesverletzungen und Ärgernisse zu meiden. Die Zahl der Katholiken wird in Amsterdam zu 1638 auf fünfzehn bis sechzehn Tausend angegeben. Den alten Beghinenhof auf der „neuen Seite" der Stadt hatte man belassen, er zählte gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts zweihundert jungfräuliche Bewohner. Der Hof sei fast so groß gewesen „wie der ganze Ghetto in Rom". Und so gab es auch katholische Weltgeistliche — ihre Zahl habe sechzig überschritten — und

[1]) Über diesen vgl. Moes, „Iconographia Batava", Nr. 117.

Mönche und Nonnen (die „Klopjes“, die von Haus zu Haus die Gottesdienste anzusagen hatten); ja, die Bettelorden, Dominikaner und Minoriten, Augustiner und Karmeliter, stellten, trotzdem sie durch die Reformation ausgewiesen waren, Seelsorger für den Fall, daß es dem Gottesdienst an Weltgeistlichen gebrach. Die Jesuiten hatten eine Niederlassung in der Stadt, und man schrieb Vondels Bekehrung einem Jesuitenpater zu. Die kalvinistischen Prädikanten, die gegen die „Deformation“ eiferten, fanden wohl, die Goldröcke seien angesehener als ihre schwarzen Mäntel. Somit ist kein Anlaß zum Verwundern, wenn in Rembrandts Kunst Marienbilder (auch der Marientod) und Heilige und Kirchenväter begegnen. Einige gehören zu seinen allerschönsten Werken. Er sah durch das konfessionelle Kleid das religiöse Herz, und wenn der Kalvinismus der Staatskirche in der Benennung der Kirchen peinlich die Heiligennamen mied und die Kirchen nüchtern nach der Himmelsrichtung als Süder-, Wester- und Norderkirche unterschied, so war Rembrandt weniger bedenklich, die Inbrunst eines Heiligen Franz und die Versenkung St. Hieronymus' in den Text des Alten Testamentes zu gestalten und dabei dem katholischen Heiligen sein ganzes Mitempfinden zu gönnen. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat er wiederholt Männer gemalt, die ernst nachdenklich aus Kapuzen herausjehen (also wohl Mönche), dazu ein großes mütterlich leidvolles Marienbild (die „Nonne“ von Epinal), und vielleicht darf man darin Bestellungen reicher Katholiken suchen. Liturgisches Zeremoniell und künstlerischer Kult mag Rembrandts Augensinnlichkeit in den Synagogen der Juden wie in katholischen Kulträumen, deren prächtige Ausstattung ausdrücklich und trotz aller Verbote gerühmt wird, wohl einmal zugänglich gewesen sein, und so konnte er, da Katholiken sich schwerlich in geistlichem Gewand auf der Straße zeigen konnten, im Schutz der vier Werkstattwände, seine Modelle, wie einst orientalisch oder polnisch oder kriegerisch, so auch katholisch mit Kapuzen und Kutten anziehen. Auch an katholisierende Liebhabereien spanischer Juden in Amsterdam darf man denken. Letztlich hing wohl die Wahl dieser Stoffe mit einer immer tieferen Anteilnahme am Geist des Christentums zusammen, die sein Spätwerk bekundet. Die unermüdliche Bibelbeschäftigung des „Taufgesinnten“ ließ den kirchen- und dogmenfreien sich täglich in die Welt der christlichen

Urzeit versenken, da es außer dem Herrn Christus nur Evangelisten und Apostel und kleine Gemeinden gab, und die Quelle der Heilslehre noch rein strömte, noch nicht in zahllose Bäche von Konfessionen und Parteien zerteilt und zernützt war. In Sektenkreisen war es geläufig, die apostolische Urgemeinde Christi als alleinigen Hort des Christentums anzuerkennen, alle folgenden Zustände als Verfall und gar die bestehenden Kirchen als verdorben und vom heiligen Geist verlassen zu werten. Und so begegnen im Spätwerk Rembrandts die ernsten Bilder von schreibenden Männern, von denen einer durch einen begleitenden Engel als Matthäus kenntlich ist (Louvre), andere aber einen ähnlichen Sinn haben, obwohl sie der Attribute (der Tiere) entbehren [1]); ferner nachdenkliche Gestalten, deren Attribute wohl auf Apostel deuten, Betende mit gefalteten Händen, vor allen auch wieder Christushalbfiguren, von denen die Aschaffenburger (im Oval, jetzt in München) wohl die herrlichste ist. Hier ist schließlich eines Selbstbildnisses Rembrandts, aus dem gleichen fruchtbaren Jahr 1661, das die Wardeine der Tuchmacher und das Bild des Julius Civilis entstehen sah, zu gedenken, das ungefähr im gleichen Maßstab wie jene gleichzeitigen Bilder der Zeugen des Urchristentums gehalten ist und sich offenbar als Glied ihnen einfügt. Rembrandt, der sich in der Jugend wohl als Soldat mit Stahlkragen und Federbusch, dann als Junker in Seide und Samt und mit dem Degen — soll man sagen, maskiert hat, der dann sein „Künstler"bildnis malte, erst vornehm und dann immer schlichter, mit Palette und im Handwerkerkittel: jetzt gibt er sich als müde aufhorchender Schüler der Evangelisten und Apostel; die Blätter, die seine Hand hält, sind mit hebräischen Buchstaben bedeckt, und ein Dolch wird an seiner Seite sichtbar [2]). Will man diese Züge deuten, so muß man der Grundfrage ins Gesicht sehen: hat Rembrandt, was so vielen gefällt, diese Jünger und Verkünder Christi und unseres Vaters im Himmel vermenschlichen wollen, ist er ein Vorläufer unserer „liberalen" Theologie

[1]) Über die Zusammenordnung dieser Bilder Valentiner, „Kunstchronik", 17. Dezember 1920.

[2]) Bild bei Lord Rinnaird in Rossie Priory bei Dundee. Es ist wegen des Schwertes (?) auf einen Paulus geraten worden, den schon der junge Rembrandt wiederholt gemalt hat. Freilich sind wir durch Dürer an einen anderen Paulustyp gewöhnt. Ob man das aber gegen Rembrandt geltend machen kann? Vgl. auch de Groot, „Urkunden", Nr. 292.

192. Selbstbildnis als Apostel — Earl Kinnaird, Schottland

oder hat er, indem er das leibliche Gefäß als solches hinnahm und natürlich fand, in ergreifendem Gegensatz den geistigen Inhalt, die „Herabkunft des Geistes", der nicht immanent ist, ausdrücken wollen?

Für den, der der Antwort sicher ist, gewinnt die Überlieferung, daß Rembrandt ein Mennonit gewesen, entscheidende Bedeutung. In diesen Kreisen galt der Heilige Geist und die Prophetie. Mehr als einen „Simeon" konnte er bei den Kollegianten leibhaft sehen. Er war Sektierer. Das Miterleben der Bibel ohne Bindung an Kirche, Staat, Gesellschaft, Welt, stillte sein religiöses Sehnen. Es half ihm zu den mystischen Erleuchtungen, von denen seine Kunst Leben und Tiefe gewann [1]). Er bewegte sich an den Rändern kirchlicher Religiosität und war im Herzen, nachdem er den Rationalismus der Jugend überwunden, zu der anderen Form individualistischer Religiosität gelangt, zur Mystik.

Über diese Frage ist wohl kein großer Streit möglich; denn die ganze Richtung von Rembrandts Kunst spricht hier vollkommen überzeugend. Sein Studium und seine Auffassung des Lichts sind so eigentümlich, daß die Unterscheidung zwischen einem natürlich-optischen Phänomen und einem Element der geistig-moralischen Welt von Anfang an unmöglich ist. Der Kampf zwischen Hell und Dunkel, der die Kunst Rembrandts erfüllt, gewinnt neben seinen bloß ästhetischen Merkmalen sofort symbolische Gewalt und Bedeutung. Dies ist so zweifellos, daß selbst angesichts seiner Landschaftsgemälde, denen die stoffliche Beziehung zu religiösen Inhalten fehlt, der Kampf der Wolkenmassen und des Dunkels als ein Widerstand moralischer Mächte in die Empfindung des Beschauers tritt. Wenn durch den Aufruhr und Sturm der Elemente ein Lichtstrahl hindurchbricht, so erscheint er uns als eine Gewähr kommenden Friedens und Heiles, derart wie schon die

[1]) „Wer vor Rembrandts Saul und David (Haag, Bredius) steht, glaubt die mächtige Wirkung puritanischen Empfindens direkt zu spüren... Ein einzigartiger Genius wie Rembrandt, so wenig sein ‚Wandel' vor den Augen des puritanischen Gottes Gnade gefunden hätte, ist doch in der Richtung seines Schaffens durch sein sektiererisches Milieu ganz wesentlich mitbestimmt." Max Weber, „Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie", I, 185, 188. „In seinen Schöpfungen ist Rembrandt ein Apostel des Christentums wie kein zweiter Künstler." Bode, „Rembrandt und seine Zeitgenossen", S. 10. Mit Spinozas Pantheismus und mit seinem psycho-physischen Parallelismus hat diese Kunst nichts zu tun. Hierin möchte ich Simmel recht geben.

Geneſis den Regenbogen umdeutet: „Meinen Bogen habe ich geſetzt in die Wolken; der ſoll das Zeichen ſein des Bundes zwiſchen mir und der Erde.“ In gleichem Sinn wird durch die Magie des Lichtes alles und jedes transſubſtanziiert, ſo daß das, was die Dinge ſind, nur eine durchſcheinende Hülle deſſen bildet, was ſie bedeuten und wofür ſie ein Gleichnis ſind. Dies iſt es nun, was wir früher den metaphyſiſchen Charakter des Rembrandtlichtes genannt haben. Das myſtiſche Empfinden, daß alles Körperliche nur eine Verkleidung göttlicher Mächte, daß überall die Gottesnähe zu ſpüren, und daß das Licht ihr Bote ſei, beherrſcht alles.

Dieſe Art religiöſer und theoſophiſcher Spekulation muß in Rembrandts innerſter Natur gelegen haben; je mehr ſich ſein Weſen vertieft, und andere Eigenſchaften als etwas ihm Äußerliches und Vorübergehendes zurücktreten, akzentuiert ſich der myſtiſche Zug als ein dauernder und weſenhafter. Er mag durch eigenſte Erfahrungen genährt worden ſein, worüber wir ſo wenig ein ausdrückliches Zeugnis beſitzen wie über die Nahrung, die er von außen erhielt und vielleicht ſuchte. Wir ſind lediglich auf Vermutungen angewieſen.

Lange bevor Rembrandt das kabbaliſtiſch-myſtiſche Buch Manaſſes illuſtriert hat, in dem die Viſion Daniels und ſeine Deutung von Nebukadnezars Traumbild behandelt werden, hat er demſelben Buch Daniel eine Anzahl Stoffe entlehnt. Die Geſchichte Belſazars und des Menetekel, die Geſchichte von der Erſcheinung des Widders mit den ſieben Hörnern ſtammen aus dieſer Quelle, deren apokalyptiſche Rätſel immer neu ſich anſtrengende Deutung herausforderten. Der ſpintiſierende Geiſt der jüdiſchen Interpretation und Myſtik muß Rembrandt angezogen haben; ſein eigener, grübleriſcher, tüftelnder Sinn bewegte, ſich auf verwandten Bahnen. Die alchemiſtenmäßigen Geheimniſſe von Rembrandts Malart treten hinzu und haben immer ſchon die Betrachter vor die Frage geſtellt, ob ſeine Kunſt dieſen Künſten nicht nur analog ſei, ſondern ob er jene myſtiſchen Praktiken am Ende ſelbſt geübt habe, eine Frage, auf die uns eine Antwort zu geben nicht möglich iſt. Niemands Geiſt ſcheint aber Rembrandt innerlich verwandter zu ſein, als dem Jakob Böhmes. Es wäre mangels äußerer Zeugniſſe vermeſſen, zu behaupten, daß Rembrandt ſeine Schriften geleſen habe; aber

versprengte Gedanken flogen bei der nahen Nachbarschaft Deutschlands und Hollands, und zumal in den bewegten Zeiten des großen Kriegs, leicht umher, und wir wissen, daß Schriften von Böhme bereits seit den dreißiger Jahren in Amsterdam nicht nur im deutschen Original, sondern auch in holländischer Übersetzung gedruckt wurden[1]); ja müßte man selbst jede Annahme einer äußeren Berührung fallen lassen: die geistige Ähnlichkeit ist zu groß und müßte dann aus ähnlichen psychologischen Voraussetzungen und Naturanlagen erklärt werden. Wirklich kann man nicht lang in Böhmes Schriften lesen, ohne an Rembrandt und seine Lichtprobleme denken zu müssen. Böhmes „Quallitäten", ein Wort, das er vom Quellen herleitet, seine mystischen Visionen von Blitzen und Wetterleuchten, seine Andacht zu Kraut und Gras und Stein und jeglicher Kreatur, was er ferner von den Edelsteinen, dem köstlichen Karfunkel, Rubin und Smaragd sagt, daß sie inmitten der irdischen Trübung versprengte, reingebliebene Trümmer aus dem Reich des Lichts darstellen: zu all diesen Empfindungen und Anschauungen gibt Rembrandts Malerei die Illustration und ein bestätigendes Zeugnis. Der

---

[1]) Gödecke, „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung" [2], III, 30, gibt eine vierbändige Ausgabe seiner Schriften, Amsterdam 1620, an. Harleß, a. a. O., S. 118, sagt, von 1634 bis 1642 seien etwa achtzehn Schriften Böhmes, meistens in holländischer Übersetzung, in Amsterdam erschienen, und ebenda in deutscher Sprache von 1628 an ungefähr dreißig Schriften. Der „Catalogue of printed books" des Britischen Museums z. B. enthält keine so alten Ausgaben. Arnold, „Kirchen- und Ketzerhistorie", 2. Teil, 17. Buch, 19. Kap., Nr. 15, und 4. Teil, Nr. XXXII, § 150, nennt den zuvorgenannten Amsterdamer Abraham van Beijerland, der 1639 in Görlitz um 100 Reichstaler die Schriften Böhmes gekauft, sie selbst ins Holländische übersetzt und auch verlegt habe. Das Erscheinen von Böhmes Werken rief in Amsterdam alsbald literarische Polemik hervor. Inzwischen sind mir neuere Untersuchungen zur Verbreitung der Schriften Böhmes in Holland nicht bekannt geworden. Doch bin ich jetzt erst auf die Arbeit von Sepp, „Jacob Böhmes oudste vrienden in Nederland" in der theologischen Zeitschrift „Godgeleerde Bijdragen", Teil 44 (1870), 635 ff., aufmerksam geworden. Einiges habe ich im Text dieses Kapitels bereits mitgeteilt. Die holländischen Einzelausgaben Beijerlands hat Sepp nachgeprüft und bestätigt. Die meisten sind 1642 erschienen. Zehn Jahre früher (1632) gab Werdenhagen in Amsterdam Böhmes vierzig Fragen über die Seele in lateinischer Übersetzung heraus als „Psychologia vera". Beijerland brachte danach anscheinend zwei holländische Übersetzungen dieses Werkes nach eigenen handschriftlichen Unterlagen. Gegen noch ältere Druckausgaben äußert Sepp einige Zweifel, es sei das Entstehungsjahr des Werkes und nicht das Jahr des Erscheinens gemeint. Indessen steht fest, daß die Verbreitung der Böhmeschen Ideen in Rembrandts Jugendzeit hinaufreicht.

Schuhmacher von Görlitz, der zum Glück nicht immer bei seinem Leisten blieb, und der Müllerssohn von Leyden, der aus der Lateinschule lief, um drängenden Gesichten als Künstler Gestalt zu geben, sie rücken zusammen und scheinen sich zu grüßen. Beide haben das Dunkel, das den gemeinen Blick ängstigt und befangen macht, als das Reich der Ahnung geliebt. Beide haben sie auf den großen Tag geharrt und ihn in apokalyptischem Schauen verkündet. Was der Deutsche mit verworren stammelnder Zunge geredet, das hat Rembrandt mit der überwältigenden Klarheit des Künstlers ausgesprochen.

Aus dunklen Träumen sich erhebend, hat seine Kunst in mystischem Sturm den Vorhang gelüftet und geschaut „von Angesicht zu Angesicht“ [1]).

---

[1]) Nochmals sei indessen auf das, was im vorvorigen Kapitel über Rembrandts assoziative Fähigkeit als Hebel seiner religiösen Kunst und was über seinen Spiritualismus S. 570 f., 589 ff., 593 f. gesagt werden konnte, verwiesen.

Mensch und Genius.

Und da er hinausgegangen war auf den Weg, lief einer vorne vor, kniete vor ihn und fragte ihn: Guter Meister, was soll ich tun, daß ich das ewige Leben ererbe?

Aber Jesus sprach zu ihm: Was heißest du mich gut? Niemand ist gut, denn der einige Gott.

Evang. Marci 10, 17, 18.

Als am Ende des siebzehnten Jahrhunderts der akademische Geschmack in Holland die Oberhand gewann, wurde nicht nur der Künstler Rembrandt, sondern auch seine Person ein Gegenstand feindlicher Kritik. Es hängt mit diesem Geschmackswechsel zusammen, daß wir über den Meister und seine Werke, daß wir überhaupt von der Blütezeit holländischer Malerei auf literarischem Weg so grenzenlos wenig erfahren haben. Sandrart und Houbraken stehen künstlerisch auf einem anderen, eben dem akademischen Standpunkt, und Houbraken hat als Biograph Rembrandt mehr als unfreundlich behandelt. Sogar im Tatsächlichen fehlt es in Amsterdam zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts an zuverlässiger Überlieferung der Künstlergeschichte, und das erfordert freilich noch eine andere Erklärung als die Wandlung des Kunstgeschmacks. Das Amsterdam des siebzehnten Jahr-

hunderts unterschied sich von den großen Städten und anderen Kunstzentren Hollands und der übrigen Welt dadurch, daß sein Wachstum in kurzer Zeit ein unerhört schnelles, wir würden heute sagen: ein amerikanisches gewesen ist. Politik und Geschäfte verschlangen eigentlich jedes andere Interesse. Es ist angemerkt worden, daß die Geschichtschreiber der Stadt im siebzehnten Jahrhundert, ein Pontanus und Fokkens, nicht daran dachten, den Künstlern und der Kunst ein besonderes Kapitel zu widmen, wie doch die Lokalchronisten der Zeit für Leyden, Haarlem und andere Städte getan haben [1]).

Aus diesen mehrfachen Gründen erklärt es sich, daß Rembrandts Persönlichkeit, da doch seine Werke blieben und immer ihre Liebhaber fanden, von allerhand legendarischem Gespinst umhüllt wurde. Es hat keinen großen Wert, die Übertreibungen und Entstellungen der Wahrheit im einzelnen zu verfolgen; irgendwo liest man, die „Verleumdung" sei soweit gegangen, daß sie sogar seinen Namen in Paul Rembrandt gefälscht habe, wie man infolge eines Mißverständnisses noch in alten Galeriekatalogen findet [2]). In dieser etwas willkürlichen Übermalung ward sein Bild dem neunzehnten Jahrhundert überliefert, und die Parteinahme der romantischen Malerei Frankreichs für ihn hat dazu ein ebenso legendarisches Gegenbild erfunden. Das Diogenes- und Harpagonkostüm Rembrandts, sagte später Kolloff, sei genau so falsch wie der ihm umgeworfene Mephistopheles- und Masaniellomantel. In den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hielt man es in Holland für wünschbar, eine „Lobschrift" auf Rembrandt zu erhalten und erließ ein Preisausschreiben. Außer dem Lob stand aber in der gekrönten Arbeit Immerzeels wenig Neues. Auf genaueren Studien ruhte die „Rettung", die der gelehrte Archivar von Amsterdam und Nordholland, Dr. Scheltema, bei Anlaß der Errichtung des Rembrandtmonuments in Amsterdam versuchte. Er hat besondere Mühe darauf verwandt, Rembrandts Gestalt aus dem Pöbel emporzuziehen und zu beweisen, mit welch

---

[1]) De Groot, „Houbraken", S. 345. Nur die Aufzeichnungen von Schaep nennen die Schützenstücke im einzelnen. Bontemantel nennt sie nur summarisch. S. o. S. 247, Anm. 1.

[2]) Über das Mißverständnis Kolloff, S. 373, Anm. 19, und v. Seidlitz, „Kritisches Verzeichnis", S. 159, zu B 285.

noblen Leuten er verkehrt habe. Sein Interesse für die gewöhnlichen Leute sei aus künstlerischen Gründen zu erklären, wie denn der gelehrte Junius, da er sein Wörterbuch in acht Sprachen schrieb, nicht verschmäht habe, sich mit Handwerkern und Arbeitern zu unterhalten, um aus ihrem Mund vielerlei technische Ausdrücke zu lernen. Dieser Versuch, Rembrandt zu retten, ist, soweit es nötig ist, längst zurückgewiesen (s. o. S. 127), der Zuwachs an urkundlichen Daten aber, den Scheltema beibrachte, dankbar angenommen worden. Auf dem Gebiet archivalischer Forschung, zumal in den alten Notariatsbeständen, ist von der jüngeren Generation fleißig weitergearbeitet worden. De Vries, de Roever, Bredius haben vieles gefunden, was die Lebensgeschichte Rembrandts aufklärt; der Lohn ihrer Arbeit freilich in dem Sinn, den sie und andere erwartet haben, hat sich nicht einstellen wollen. Das Bild von Rembrandts menschlicher Erscheinung hat durch die urkundliche Wahrheit nicht gewonnen und ist nicht „vorteilhafter" geworden. Wir wollen auf die Grundlagen der unbegreiflich weit verbreiteten psychologischen Vorstellung von der notwendigen Einheit und Übereinstimmung des Künstlers und des Menschen erst nachher eingehen und zunächst versuchen, die biographischen Tatsachen, soweit sie belangreich sind, zusammenzustellen und in ihrem Zusammenhang richtig zu beurteilen.

Von den häuslichen Wirren nach Saskias Tod ist bereits an früherer Stelle kurz berichtet worden (S. 364 f.). Die Pflegerin des kleinen Sohnes Titus, den Saskia hinterlassen hatte, glaubte zuversichtlich, daß Rembrandt sie heiraten oder jedenfalls im Haus behalten werde; zweifellos beruht darauf ihre Verfügung, daß für ihren Sterbfall ihre Anverwandten nur den Pflichtteil ihres Nachlasses erhalten, das Pflegekind Titus aber Erbe sein solle. Sie besaß Silberzeug, Schmuck und Diamanten, die ihr niemand als Rembrandt geschenkt haben kann. Als sie sich in ihrer Erwartung getäuscht sah, kam es zu sehr ärgerlichen Auftritten im Hause und zu einem Prozeß, in dem der Künstler in Kompensation der Aufrechterhaltung jenes Testamentes zu Titus' Gunsten zur lebenslänglichen Alimentation der Frau

verurteilt wurde. An ihre Stelle als „Gouvernante“ des Hauſes war bereits eine andere, jüngere getreten, die dann, nachdem jene erſte entfernt worden, bis zu ihrem Tod (der dem Abſcheiden Rembrandts um einige Jahre vorangegangen zu ſein ſcheint) einen dauernden wichtigen Platz in Rembrandts Haushalt eingenommen hat. Sie hieß Hendrickie Stoffels. Die Beſtimmung in Saskias Teſtament, daß Rembrandt die Nutznießung von Titus' Vermögen nur, ſolang er nicht wieder heirate, genießen ſolle, hat, wie früher erwähnt, zuſammen mit der Verſchlechterung der Vermögensverhältniſſe Rembrandt im Witwerſtand erhalten. Im Juli 1654 iſt Hendrickie vor den Kirchenrat gefordert und wegen des Ärgerniſſes, das ihr Zuſammenleben mit dem Künſtler gebe, vom Abendmahlstiſch ausgeſchloſſen, d. h. mit der ſtärkſten Strafe kirchlicher Diſziplinargewalt belegt worden. Im nächſtfolgenden Oktober iſt ihr und Rembrandts Töchterchen Kornelia getauft worden[1]). Dieſe Dinge, das zweimalige Konkubinat und das Ärgernis, das ſich daran ſchloß, ſind peinlich genug. Aber es iſt kein Anlaß, dieſen Fall zu übertreiben. So anſtößig er der Sittenſtrenge des herrſchenden Kalvinismus war, Amſterdam war eine ungeheuer große Stadt, und es hätte Verſuchungen mehr als genug außer dem Hauſe gegeben. Der Sinn für Häuslichkeit iſt ein ſehr ausgeſprochener Zug bei Rembrandt, und da er nicht in der Lage war, ein zweites Mal zu heiraten, ſo half er ſich, wie es ihm eben ſchien. Den geſellſchaftlichen Verkehr — das wird ſchon in den dreißiger Jahren bemerkt — hat er nie geſucht; er hat ihn gehabt, aber ohne ihn zu pflegen, und ſo mochten den eingeſponnenen Sonderling wenig Rückſichten binden. Es hat ihm auch dann nicht an Freunden gefehlt; aber es waren Künſtler und außerdem Menſchen, die nicht den vornehmen Ständen angehörten. Dies wurde ſpäter die Regel (Houbraken bemerkt: im Herbſt ſeines Lebens), und Rembrandt pflegte zu ſagen: wenn ich mich ausruhen will, ſuche ich nicht Ehre, ſondern Freiheit. Von dem

---

[1]) Ich nehme an, daß das Kind kurz zuvor geboren wurde, und daß die Vorladung vor das kirchliche Tribunal mit den nun notoriſch gewordenen unerlaubten Beziehungen zuſammenhing, und lehne alſo die Annahme von de Vries über das Geburtsdatum Kornelius, „Oud Holland“, I (1883), 251, ab, weil notarielle Altersdepoſitionen in der Regel zu ungenau ſind, um ſichere chronologiſche Rechnungen darauf zu gründen.

Berichterstatter wird dazu bemerkt, dies entspreche der Lebensregel Balthasar Gracians, mit hochstehenden Personen müsse man zu verkehren suchen, solang man unter ihnen stehe. Wer aber selbst hochgestiegen sei, verkehre besser mit mittleren Leuten. Die nächste Umgebung Rembrandts waren die wenigen Personen seiner Angehörigen; der heranwachsende Sohn Titus van Rijn, der später heiratete, aber mit Hinterlassung einer jungen Witwe und eines nachgeborenen Kindes noch vor dem Vater starb; Hendrickie und das Töchterchen Kornelia. Von Hendrickie ist persönlich nichts Nachteiliges bekannt; sie konnte nicht schreiben und unterzeichnete mit einem Kreuz; die Hausgenossen und Nachbarn, mit denen sie verkehrte, scheinen ein gutes Verhältnis zu ihr gehabt zu haben[1]).

In moralischer Beziehung weit anstößiger und in schwerwiegender Weise in die Rechte Dritter eingreifend, erscheinen nun aber in diesen Jahren die geschäftlichen Gebarungen, mit denen der Vermögenszerrüttung des Hauses zu begegnen versucht worden ist. Wir müssen die verwickelten finanziellen Verhältnisse in Kürze zu schildern versuchen.

Saskias Testament hatte den kleinen Sohn Titus zu ihrem Erben eingesetzt, Rembrandt aber (mit der Klausel, daß er nicht ein zweites Mal heirate) das lebenslängliche völlige Nutznießungs- und Verfügungsrecht über das Vermögen des Kindes übertragen. Eine Sonderbestimmung, die das blinde Vertrauen Saskias in ihren Mann beweist, erläßt ihm für ihren Todesfall ausdrücklich, eine Aufstellung von Titus' Erbteil zu machen, einen Pflichtteil festzustellen oder irgendeine Sicherstellung zu geben[2]), „in dem Vertrauen, daß er gewissenhaft allem nachkommen werde, und mit der Auflage, das Kind nach seinem Stand und Vermögen anständig zu erziehen, für entsprechende Nahrung, Kleidung, Unterricht usw. bis zur Großjährigkeit oder Verheiratung zu sorgen und es dann nach seinem Gutdünken auszustatten oder selbständig zu machen." Von dieser Erlaubnis hat Rembrandt Gebrauch gemacht, und so ist für Titus, als Saskia 1642

---

[1]) Auch Descartes hat ein, wenn auch vorübergehendes Verhältnis mit seinem Hausmädchen in seiner holländischen Zeit gehabt. Seine Hendrickie hieß Helene. Sie gebar ihm ein Töchterchen, das Francine hieß und fünfjährig starb.

[2]) Scheltema, „Discours", p. 71. De Groot, „Urkunden", Nr. 93.

starb, keine Vermögensaufstellung gemacht, vom Vater keine Kaution geleistet worden.

Erinnern wir uns, daß Rembrandt im Jahre 1639 ein Haus gekauft hatte, dessen Bezahlung nicht auf einmal erfolgte, sondern für eine Reihe von Jahren vorgesehen war, so wurde dies der eigentliche Anfang des Schuldenmachens. Die Kaufsumme war 13000 fl., wovon binnen eines Jahres ein Viertel, also 3250 fl., in Anzahlung gegeben wurden. Der Rest sollte in fünf oder sechs Jahren (also bis 1645) mit 5% Zinsen abgetragen werden, wobei es dem Käufer unbenommen bleiben sollte, diese Frist abzukürzen. Nach wenigen Jahren aber, als im ganzen 6000 fl. von dem Kaufpreis bezahlt waren, kam die Abtragung der Restsumme, der größeren Hälfte, ins Stocken. Die mütterlichen Verwandten des Kindes Titus scheinen sich darüber geängstigt zu haben und brachten 1647 den Künstler dazu, nachträglich die 1642 versäumte Aufstellung des Vermögens seines Sohnes zu machen. Von weiterer Tilgung der Hauskaufschuld war keine Rede; ja ausgangs der vierziger Jahre zahlte Rembrandt nicht einmal mehr die Zinsen für die gestundeten Summen, so daß nach einigen weiteren Jahren seine Schuld auf fast 9000 fl. anwuchs. Wahrscheinlich gedrängt, den früheren Eigentümer seines Hauses nach so langer Zeit zu befriedigen, nahm Rembrandt 1653 ein Anlehen in der erforderten Höhe auf, das mit seinen Fahrnissen und dem nicht belasteten Eigentum sichergestellt wurde. Tatsächlich war damit nichts gebessert: er hatte nur den Gläubiger gewechselt. Er hat erst in diesem Jahr, 1633, die amtliche Bescheinigung, daß das Haus jetzt sein Eigentum sei, erhalten können. Aber das neue Darlehen, das ihm dazu verholfen hat, war nur für ein Jahr gewährt. Die Katastrophe wurde beschleunigt, als — vermutlich auf erneutes Drängen von Titus' Verwandten mütterlicher Seite — Rembrandt im Mai 1656 vor den Amsterdamer Waisenrichtern sein Haus als Teil des mütterlichen Erbes auf seinen und Saskias Sohn, den damals fünfzehnjährigen Titus, übertrug. Die Gläubiger Rembrandts durften in diesem Verfahren, das einen großen Aktivposten aus ihren Sicherheiten entfernte, den Versuch sehen, sie um ihr Geld zu bringen, und setzten Rembrandt derart zu, daß er sich, gezwungen von ihren Drohungen, bankerott erklärte. Dies geschah in einer Form, die be-

weist, daß Rembrandts guter Glaube anerkannt, und er somit vor Schuldhaft und dem Makel der Ehrlosigkeit, den Folgen eines strafbaren Bankerotts, bewahrt blieb. Er stellte demnach beim hohen Rat in Holland, der im Haag seinen Sitz hatte und formell den Amsterdamer Konkursbehörden übergeordnet war, den Antrag, in Anbetracht der Unmöglichkeit, seine Gläubiger zu befriedigen, ihm „brieven van cessie" zu erteilen. Dies besagt nach dem geltenden Recht, daß der Schuldner von sich aus sein ganzes Hab und Gut den Gläubigern abtrat, soweit es nicht zur Bestreitung des Lebensunterhaltes unbedingt vorbehalten werden mußte. Die Rechtswohltat, die Rembrandt erbat und erhielt, ist die gemeinrechtliche der sog. „cessio bonorum" („boedelafstand", „Güterabtretung"), die in Holland wie anderwärts bis zur Einführung der neuen Konkursgesetzgebung (in Holland bis 1896, in Deutschland bis 1879) galt und im französischen Code civil noch gilt. Die Rechtsfolge der „cessio bonorum" ist, daß der Gläubiger sich nicht mit einer Quote seiner Forderung im Zwangsvergleich zufrieden zu geben brauchte, sondern daß sein Anspruch in voller Höhe fortbestand und ebenso befriedigt werden mußte, sobald sich die Finanzen des Schuldners erholten. Rembrandt will nicht seine Zahlungen einstellen, sondern später weiterzahlen, wenn er kann[1]). Der Ablauf des Zusammenbruchs war für Rembrandt so, daß als erste Folge seiner Güterabtretung eine Kuratel eintrat, daß er sodann ein Inventar seines Vermögens aufstellte — dabei das berühmte Verzeichnis all seines Kunstbesitzes, Zimmer für Zimmer in seinem Haus, dessen Angaben wohl vom Künstler selbst herrühren —, und daß danach die ganze bewegliche Habe und seine Sammlungen, schließlich auch das Haus, gerichtlich verkauft wurden. Dies geschah 1656—1659.

Wir machen hier einen Augenblick halt, um zu überlegen, wie es bei dem ungeheuren Fleiß des Künstlers, wovon die gewaltige Zahl seiner Werke Zeugnis ablegt, und bei den bedeutenden Einnahmen aus dem Verkauf seiner Werke, zu diesem Bankerott kommen konnte. Die Gründe dafür scheinen teils in Rembrandts Charakter, teils in äußeren Umständen gesucht

[1]) Wenn es richtig ist, daß unter Mennoniten ein Bankerott Ausschluß und Bann der Gemeinde nach sich zog, so kann dies ein Grund gewesen sein, statt des Bankerottes die „Cessio bonorum" zu wählen.

werden zu müssen. In einer Zeit, da man immerfort von Essen und Traktamenten und der Gewohnheit kostspieliger materieller Genüsse liest, wo die Stillebenmalerei auf einen verbreiteten Sinn für kulinarische Reizmittel schließen läßt[1]), lebte Rembrandt in größter Einfachheit. Er ging nicht ins Wirtshaus noch zu den großen Zweckessen, wo die Repräsentation Kosten macht, sondern nahm oft, wenn er tief in der Arbeit war, mit Brot und Käse oder einem Hering vorlieb, so daß es nach Houbrakens Urteil verwunderlich war, daß er sich nicht viel Geld zusammengespart habe. Es gab indessen eine Liebhaberei, für die der Künstler Summen ausgab, ja verschwendete, seine Kunstsammlung. In dieser Leidenschaft befand er sich aber bei der in Holland schon verbreiteten Neigung zur Kunst und der Sammellust, in der bereits die Spekulation mitsprach, in Wettbewerb mit den reichen Kaufherren Amsterdams. Wir haben früher (S. 142) gehört, wie gut Sandrart seine Sammlungen zu realisieren verstand, und nun wissen wir von Baldinucci, daß Rembrandt nicht nur keinen Wert darauf legte, Kunstsachen billig zu erwerben, sondern von freien Stücken oft, ehe auf der Auktion ein Gebot vorlag, einen so hohen Preis anbot, daß sich niemand weiter mitbewarb. Er sagte dann, das tue er, um die Kunst in Ansehen zu bringen. Wenn es sich gar um seine Lieblinge handelte, wie Lukas van Leyden, und um seltene Stücke, so scheute er keinen Preis. Der Wert seiner Sammlungen in den vierziger Jahren wird später von Sachverständigen auf 17—18000 fl. geschätzt. Einzelnes, wie ein Bild von Rubens, Hero und Leander, hat er noch in diesen Jahren wieder verkauft; ein dem Giorgione und ein dem Palma Vecchio zugeschriebenes Bild gehörte ihm zur Hälfte; für die andere Hälfte war ein Kunsthändler Miteigentümer, woraus man schließen kann, daß er für den Ankauf finanzielle Beisteuer nötig hatte[2]). Außer vielen eigenen Werken besaß die Privatgalerie des Künstlers einige, wohl damals schon seltene altholländische Stücke, auch mehrere Gemälde von Lievens, Segers und

[1]) Das Podagra wird als die „Herrenkrankheit" der Regierenden bezeichnet.

[2]) Allerdings beläuft sich bei der Liquidation die Entschädigung dieses Kunsthändlers nur auf 32 fl. Aber wir kennen das einzelne der Transaktionen zu wenig, um urteilen zu können.

Brouwer; von der reichen Kupferstichsammlung war schon wiederholt die Rede. Was von dem Zusammenkommen dieser Kunstschätze bemerkt wird, daß Rembrandt oft in unvernünftiger Weise Geld dafür ausgeworfen hat, entspricht wohl dem, was uns in seiner Jugend auf dem Gebiet der Kunst als mangelnde Ökonomie seiner technischen Ausdrucksmittel aufgestoßen ist, und bildet einen Hauptzug seiner Physiognomie, worin er sich von den anderen großen Künstlern unterscheidet. Rubens und Goethe sind im Geschäftlichen mit großer Überlegung und Sicherheit vorgegangen. Rembrandt scheint ein schlechter Wirtschafter gewesen und geblieben zu sein.

Hinzu kam, daß Rembrandt leidenschaftlich spekulierte. Es war immer schon in der Biographie Rembrandts von Baldinucci zu lesen, der Meister habe, um den Preis seiner Radierblätter in die Höhe zu treiben, mit unerhörten Kosten „in ganz Europa" alle Abdrücke „um jeden Preis" zusammenkaufen lassen; ferner habe er auf einer Versteigerung in Amsterdam für einen Abdruck seiner Auferweckung des Lazarus, deren Platte in seinem Besitz war, fünfzig Skudi gegeben, alles in der Absicht, den Kurs seiner Radierungen vom Handel unabhängig zu machen und selber diktieren zu können. (Es kann sein, daß das sog. Hundertguldenblatt die Erinnerung an einen solchen Rembrandtschen „Emissionskurs" bewahrt.) Wir gestehen, daß wir früher nicht recht an die Zuverlässigkeit jener Erzählung Baldinuccis glauben mochten (obwohl sie von einem Maler stammt, der bis zu Rembrandts finanziellem Zusammenbruch jahrelang sein Schüler war). Aber wir sind von diesen Zweifeln abgekommen. Wenn uns der Ausdruck, in ganz Europa habe Rembrandt seine Radierungen aufkaufen lassen, früher Anstoß gab, schon weil wir nicht an einen Weltruhm Rembrandts zu seiner Lebzeit glaubten, so sind wir inzwischen eines Besseren belehrt worden. Gemälde von ihm hingen bereits in der weltberühmten Sammlung König Karls I. von England († 1649)[1]. Sein Ruhm zog Schüler aus dem Ausland, aus Deutschland und Dänemark, an[2]. Rembrandts Verbindung mit dem kurpfälzischen Hof in Heidelberg ist jetzt ur-

[1]) De Groot, „Urkunden", Nr. 75.
[2]) De Groot, „Verzeichnis", S. 477 f.

kundlich gesichert worden, und wir wissen, daß ein sizilianischer Kunstfreund Gemälde bei ihm bestellt und einhundertneunundachtzig Radierungen von ihm gekauft hat. Agenten für solche Geschäfte waren nirgends leichter als in der größten Handelsstadt jener Zeit, in Amsterdam, zu finden[1]). Ferner ist der Einsame und an seinem Wohnort, dem großen Amsterdam, fast Vergessene noch kurz vor seinem Ableben (von dem kein zeitgenössischer Bericht Kenntnis nimmt) als europäische Kunstberühmtheit von dem toskanischen Erbprinzen Cosimo Medici, dem späteren Großherzog Cosimo III. (der 1670—1723 regiert hat), in seiner Werkstatt an der Rozegracht besucht worden; dieser Besuch ist wohl mit dem Selbstbildnis Rembrandts verknüpft, das in die Sammlung der medizäischen Künstlerbildnisse nach Florenz kam. Der fünfundzwanzigjährige Erbprinz Cosimo ist zweimal, 1667 und 1668, in Holland gewesen, das zweitemal (1668) im Verfolg einer großen Reise nach Spanien, England und über Holland nach Paris. Auf dieser Reise hat er sich zu Rembrandt führen lassen[2]). Der Horizont Rembrandts reichte somit weit genug, um ihn zu Spekulationen über „ganz Europa" zu verführen, und der Versuch der erwähnten Preissteigerung ist wohl der historische Kern, an den sich spätere, unkontrollierbare Anekdoten anschlossen, wie die, daß der Künstler sich für tot habe ausgeben lassen, um eine angebliche Nachlaßversteigerung anzukündigen, bei der die Liebhaber sich in Preisangeboten übersteigerten, da nun nichts weiter von Rembrandts Pinsel oder Radiernadel zu erwarten war. Baldinucci weiß seinem Bericht über Rembrandts geschäftliche Abenteuer hinzuzufügen, durch solche Projekte (tal bella invenzione) habe er am letzten Ende sein Vermögen verloren und Bankerott gemacht (diede in fallito). Das entscheidende Zeugnis für Rembrandts Spekulierwut ist sein Selbstbekenntnis in der erwähnten Eingabe an den hohen Rat in Holland vom Juli 1656, in der er seine Zahlungs-

---

[1]) Die kurpfälzische Sache habe ich in dem Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 133 ff., behandelt. Dazu Hufschmid, „Kunstchronik", N. F. 33, 1921/22, S. 26 ff. Über die sizilianischen Bestellungen vgl. die Angaben zuvor, S. 154.

[2]) Nach Reumont, „Geschichte von Toskana", I, 652, hat ein Reisebegleiter, der gelehrte Benedetto Menzini, die Reise in Terzinen bedichtet. Die Veröffentlichung eines Tagebuches durch das holländische historische Institut in Rom steht bevor. Menzini, der zum Kreis der Königin Christine gehört hatte, und Baldinucci haben sich vermutlich gekannt.

unfähigkeit damit begründet, er habe Verluste in der Handelschaft und Schaden und Verluste auf der See erlitten[1]). Welcher Art die kaufmännische Spekulation Rembrandts gewesen ist, auf die er hier anspielt, ob ihr Gegenstand ein anderer war als jene Kunstspekulation in eigenen Werken, ob er sich in einem Land, wo alle Welt, sei es in Tulpen, sei es in Terrain, sei es in beliebigen Artikeln spekulierte und Geld machte, hat mitschleppen und mitbeteiligen lassen, was er schließlich im Überseegeschäft, es mag durch ungünstige Konjunktur oder durch Seeräubergewalt gewesen sein, für Schaden erlitten hat, ist bis heute unbekannt, da jene mageren Worte eines geschäftlichen Schreibens an die Behörde unser einziger Anhaltspunkt sind.

Neben diesen persönlichen Ursachen, die es einigermaßen erklären, daß es zum Falliment kam, obwohl die Einnahmen doch sehr groß gewesen sein müssen, wobei die steigenden Preise der Bilder den Ausfall aus dem Lehrgeld der Schüler (s. o. S. 439 f.) ersetzen konnten, werden verhängnisvollerweise äußere Zufälle mitgewirkt haben, die nicht im Machtbereich des Künstlers standen. Einen Anhaltspunkt gewährt die Tatsache, daß für die auf über 17000 fl. gewerteten Kunstsammlungen bei der Versteigerung nicht ganz 5000 fl. erlöst wurden[2]), und daß das Haus beim Verkauf nach

---

[1]) „Verliesen in de negotie, alsmede schaden ende verliesen bij der zee." „Oud Holland", 31 (1913), 72. Danach in „Elseviers geïllustreerd maandschrift", 29 (1919), S. 8. In dieser Zeitschrift (1919, Januar bis März) hat der Sekretär der Stiftung des Rembrandthauses, Jhr. Mr. J. F. Backer, seine wichtige Arbeit: „Rembrandt's boedelafstand" veröffentlicht. Als Jurist hat er das große Verdienst, zum erstenmal in die Menge der Urkunden über Rembrandts Finanzgeschichte klaren Zusammenhang gebracht und insbesondere den Charakter des Bankerotts als einer „Cessio bonorum" erkannt zu haben. Auf die Notwendigkeit einer juristischen Aufklärung hatte ich „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 9 und 139, gleichzeitig hingewiesen. Auf Grund der Arbeit des Herrn Dr. Backer ist die Darstellung in meinem Text berichtigt worden. In der früheren wie in der jetzigen Ausgabe beruht sie auf wiederholten Überlegungen mit juristischen Beratern, damals mit dem ausgezeichneten verstorbenen Rechtsanwalt Dr. J. Darmstädter in Mannheim, jetzt mit Herrn Landgerichtsrat M. Hufschmid in Heidelberg. Wo meine Auffassung weiterhin von der Backers abweicht, wird man es vermerkt finden. Auch jetzt bleiben noch genug ungeklärte Fragen.

[2]) Dies bleibt, auch wenn man die schlechten Zeiten anschlägt, ein vollkommenes Rätsel. Für die Einzelposten der Summe vgl. die Aufstellung bei Scheltema, p. 90 und 91. De Groot, „Urkunden", Nr. 212. In der Auktion war doch eine große Zahl Gemälde von

zweimal fehlgeschlagenen Versuchen, einen höheren Preis zu erzielen (wobei sich der Kredit der betreffenden Käufer als ungenügend erwies), um fast 1800 fl. unter dem Ankaufspreis zurückblieb. Entweder hatte Rembrandt in einer Zeit hochgetriebener Liegenschaftswerte und teurer Preise gekauft oder sein Unglück traf zwanzig Jahre später mit einer allgemeinen geschäftlichen Krise und Depression zusammen. Eben dies wird denn anderweit bestätigt. Man findet angegeben, daß schon 1653 zahlreiche Häuser in Amsterdam leer standen und daß danach Holland die Zinsen der Staatspapiere herunterzusetzen Veranlassung nahm. Auch war die Pest in diesen Jahren ein fürchterlicher Gast in der Stadt, und so mochte vieles sich vereinigen, um auf Geschäft und Wohlstand zu drücken und unsichere Finanzen völlig zu erschüttern[1]).

Ohne also zu meinen, daß mit allen diesen Gründen der finanzielle Zusammenbruch Rembrandts genügend aufgeklärt sei, wenden wir uns zu dem weiteren Verlauf dieser leidigen Angelegenheit zurück. Im Jahre 1647 war nachträglich ein Verzeichnis über das Vermögen des Sohnes, d. h. das Erbteil Saskias, aufgenommen worden. Rembrandt berechnete das ganze 1642 vorhanden gewesene Vermögen auf etwas über 40000 fl., so daß das Erbteil des Sohnes auf die Hälfte davon anzuschlagen sei, und nun wurde ernst gemacht, eine Vermögensabsonderung vorzunehmen, um die 20000 fl. für Titus und mittelbar für Rembrandt, dem die Nutznießung zukam, aus dem drohenden Schiffbruch zu retten. Von da ab wurde dies der Hauptgegenstand des Streites zwischen dem Schuldner und seinen Gläubigern, ob ihnen ein Regreß auf den ganzen Besitz zustehe, oder ob ein Teil davon, und dann bis zu welcher Höhe, als Vermögen des Kindes, ihrem Anspruch ent-

Rembrandt, und wir wissen, daß er bei Bestellungen nicht wohl unter 500 fl. für ein Bild bekam. Die Vermutungen Coppiers, eine „Verschwörung" habe gegen Rembrandt bestanden (vgl. seinen Aufsatz, der S. 682, Anm. 1 angeführt ist), kann ich nicht verstehen. Denn die Gläubiger, die auch an dieser Verschwörung teilgenommen haben sollen, hatten doch ein Hauptziel, daß viel, und nicht, daß wenig Geld erlöst würde.

[1]) Indessen finde ich bei H. Flörke, „Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte", S. 110 f., zum Jahr 1687 hervorgehoben, wie hoch der Nachlaß eines Bilderhändlers in Amsterdam taxiert wurde, und wie gut also in diesem Jahre die Konjunktur gewesen sein muß. Das teuerste Bild der Sammlung war Rembrandts (Londoner) Ehebrecherin: sie wird auf 1500 fl. geschätzt.

zogen bleibe. Rembrandt ließ als Vormund seines Sohnes Titus[1]), wie erwähnt, im Mai 1656, nicht lange vor der Bankerotterklärung, das Haus als Teilwert der ausgesonderten Erbschaft der Mutter auf seinen Sohn überschreiben, und Rembrandt verbürgte sich ihm für den freien Genuß dieses Vermögens — denn bei der Abwicklung mit dem Voreigentümer war 1653 eine Hypothek von 1200 fl., die mit ungefähr 52 fl. jährlich zu verzinsen war, auf dem Haus stehengeblieben — mit allem, was er besaß. Was weiter auf diese Weise abzusondern versucht wurde, insbesondere was etwa in Geschenkform an Hendrickie übergegangen ist, entzieht sich unserer genauen Kenntnis. Es muß aber auffallen, daß in dem 1656 von Gerichts wegen aufgenommenen Inventar keine Schmucksachen, Geschmeide und Silbergeräte vorkommen, da wir doch bestimmt wissen, was aus Saskias Nachlaß an Perlenreihen, Diamanten, Silber- und Goldsachen da war, und nicht anzunehmen ist, daß dies alles von Rembrandt an die Amme des Titus verschenkt worden sei. Nimmt man vielmehr das spätere notarielle Protokoll hinzu, daß Hendrickie 1656 eine Truhe mit Kleidern und Silberzeug besessen habe, die auf 600 fl. taxiert wurde[2]), und daß sie damals eidlich ihr Eigentum bezeugen mußte, um es vor dem Anspruch der Konkursverwaltung zu retten, so bleibt wohl der Verdacht, daß in der Not jener Zeit manches beiseite gebracht worden sei, um eine Grundlage für die weitere Existenz zu retten.

Der Hausverkauf brachte in runder Summe 11 000 fl., die Sammlungen 5000 fl., und der Konkursverwalter, der den ominös gewalttätig klingenden Namen Torquinius führte, schritt nun dazu, die Gläubiger zu befriedigen. Dies waren 1. der Voreigentümer des Hauses, der, wie erwähnt, eine Hypothek darauf besaß; 2. der in der Amsterdamer Stadtgeschichte vielgenannte Bürgermeister Kornelius Witsen; 3. Witsens Mitgläubiger von

[1]) Rembrandt hat danach mit dem Augenblick seiner cessio bonorum die Vormundschaft über Titus niederlegen müssen. An seine Stelle trat ein Herr Jan Verwout. Wahrscheinlich machte die Familie diesem zum Vorwurf, daß er die Auszahlung der Verkaufssumme des Hauses an den Gläubiger Hersbeecq nicht zu hindern gewußt hat, und so kam ein energischer Sachwalter, namens Louis Crayers, an die Stelle von Verwout.

[2]) Die Urkunde über Saskias Kleinodien, „Oud Holland", III (1885), S. 89; über Hendrickies Besitz ebenda, VIII (1890), S. 184. De Groot, „Urkunden", Nr. 203 und 314.

1653, van Hersbeecq, und 4. der Sohn Titus, dessen Anspruch, wir wissen nicht auf Grund welcher Daten, auf nicht ganz 7000 fl. berechnet erscheint. Dazu kamen die nicht kleinen Kosten des Verfahrens. Witsen scheint so klug gewesen zu sein, sich aus dem Ertrag der Fahrnisse, d. h. der Sammlungen, die Rembrandts zweifelloses Eigentum gewesen waren, befriedigen zu lassen. Gegen Hersbeecq aber kam es zu jahrelangen, durch alle Instanzen geführten Prozessen, um ihm das Geld zu entwinden, das er sich aus dem Erlös des Hausverkaufs hatte auszahlen lassen, da der Vormund von Titus, Crayers, sofort nach dem gerichtlichen Verkauf des Hauses, das rechtlich als Titus' und nicht mehr als Rembrandts Eigentum von ihm behauptet wurde, Arrest für die Verkaufssumme angemeldet hatte. In den langen Rechtsstreitigkeiten darüber, in denen der Gläubiger hauptsächlich bemüht war, die tatsächliche Richtigkeit der Angaben über die Höhe von Saskias Erbteil zu bestreiten, sind zahlreiche Zeugen vernommen worden, um über das Vermögen und die Einnahmen Rembrandts in der Zeit seiner Ehe auszusagen, und damals wurden auch die für die Nachtwache porträtierten Herren vorgeladen, wovon früher (S. 243) die Rede war. Die Sache kam erst 1665 zum Austrag, indem Titus seine fast 7000 fl. (ein kleiner Teil der angenommenen 20000) zuerkannt wurden, der Gläubiger Rembrandts aber damit sein Darlehen vom Jahre 1653 samt den Zinsen, im Betrag von 4200 fl., nicht nur völlig einbüßte, sondern auch in die Kosten des Appellationsverfahrens verurteilt wurde. Nach dem Tod Hersbeecqs (1668) fand sich im Nachlaß dieser Betrag, den Rembrandt schuldig geblieben war, auf einer Liste von „dubieuse en desperate schulden" aufgeführt[1]).

Wer bis hierher der Geschichte der finanziellen Nöte, die sich vom Beginn der vierziger Jahre an ohne Aufhören bis zu seinem Tod 1669 an Rembrandts Fersen heften, mit der Aufmerksamkeit gefolgt ist, die die Person des Künstlers rechtfertigt, wird zwar begreifen, daß der Anwalt des Titus alles tat, um für den Sohn, dessen mütterliches Vermögen der Vater großenteils durchgebracht hatte, zu retten, was möglich war; aber

[1]) „Oud Holland", 1910, S. 5.

er wird verwundert sein, daß in den Prozessen Crayers und Titus contra Hersbeecq der Vormund des Titus die Sache eines Gläubigers gegen einen anderen Gläubiger geführt hat, und daß dabei Rembrandt als tertius gaudens in Wahrheit gewann, was Hersbeecq gegen Titus verlor. Daß dieser Kampf um das (vergeudete) Erbe des Titus im Interesse Rembrandts geführt wurde, kann nicht als ganz sauber gelten. Die Verdienste von Crayers um den Künstler wurden damit anerkannt, daß ihm als Advokatenhonorar das große Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia[1]) geschenkt wurde. Anscheinend war kein Wille vorhanden, aus den Mitteln, die Rembrandts fortdauernder ungeheurer Fleiß zu gewinnen vermochte, Genugtuung zu leisten. Hierauf wird das Folgende das nötige Licht werfen.

Schon ehe Rembrandt in Konkurs geriet, war es vorgekommen, daß Kunsthändler aus seiner Notlage in der Art Nutzen zu ziehen gedachten, daß sie ihm einen Vorschuß anboten, zu dessen Sicherung er sich verpflichten sollte, eigene oder fremde Gemälde zu verpfänden oder auch gewisse Bestellungen umsonst zu übernehmen. Ein gewisser van Kattenburch machte einen solchen Vertrag mit Rembrandt, worin vorkam, daß er das Porträt des Bruders dieses Kattenburch radieren solle. Hierzu muß, so hart es klingt, angemerkt werden, daß eine ganze Anzahl der herrlichsten Bildnisse dieser Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach die nämliche Veranlassung hatten. Das wunderwürdige Bildnis des alten Haaring, das Rembrandt samt dem des Sohnes radiert hat, stellt den Mann dar, der im Gasthaus zur Kaiserkrone seine Sammlungen versteigert hat; die beiden Kunstblätter haben also vielleicht eine Schuldforderung ausgleichen müssen. Es ist nicht unmöglich, daß jenes Wunder von Poesie, eines der schönsten Porträte der Welt, das des Jan Six, in ähnlicher Weise als Ersatz für einen Geldvorschuß zustande gekommen ist. Ist es nicht ein unsägliches Glück, daß Künstler Künstler genug sind, um ganz in ihrem Gegenstand aufzugehen und persönliches Leid darüber zu vergessen? Der ungeheueren Gefahr, von Kunsthändlern abhängig und der Sklave ihrer Vorschüsse zu werden, ist Rembrandt damals

[1]) Wenigstens befand sich das Bildnis 1677 im Besitz von Crayers' Witwe. De Groot, „Urkunden", Nr. 336. War es das Dresdner Doppelbildnis oder das im Buckinghampalast in London?

glücklich entgangen; er hat sich rechtzeitig aus dieser Schlinge zu ziehen gewußt. Aus wiederholten Äußerungen Houbrakens ist deutlich zu sehen, daß das Los, für Kunsthändler arbeiten zu müssen, zu jener Zeit unter den Malern als das schlimmste galt. In Italien nannte man es: auf der Galeere sitzen. Von der großen Wichtigkeit und Macht der Kunsthändler, die den Verkehr zwischen den Künstlern und dem Publikum beherrschten, war schon gelegentlich die Rede (S. 390); die Maler waren von ihrem Standpunkt nicht gut auf sie zu sprechen und hielten sie vielfach für Halsabschneider; Houbraken macht es Vergnügen, zu erzählen, wie solche Händler junge Maler im Sold hatten, um Bilder zu kopieren, die, wenn sich der richtige Gimpel fand, als echte Originalwerke verkauft wurden. Rembrandt, der von seiner Sammlererfahrung her den Kunsthandel von Amsterdam zweifellos aufs genaueste kannte, hat Zweien aus diesem Geschäftszweig durch seine Kunst zur Unsterblichkeit verholfen. Es sind die Kunsthändler Clement de Jonghe und Francen, von denen der erstere Kupferstecher war, und der letztgenannte, seinem Hauptberuf nach Apotheker, besonders häufig in den Rembrandtakten vorkommt[1]). (Ihre Bildnisse Abbildungen Nr. 153 und 70). Von der Verwertung der Kunstwerke hatte Rembrandt die nur zu begründete stolze Meinung, daß die Kunst viel zu schlecht bezahlt werde, und dies war psychologisch die Ursache, daß er mit gutem Beispiel voranging, die Preise in die Höhe zu treiben, was nun freilich als ein halbnärrisches Verfahren zu seinem Unglück gedieh.

Jenes erwähnte Geschäft mit Kattenburch, die ausgebreitete Erfahrung Rembrandts in diesem Fach und vor allem die Notwendigkeit, nach dem Verlust des Vermögens irgendeine Grundlage des Lebens und Verdienens zu gewinnen, der Gefahr aber zu begegnen, daß nicht jedes Stück neuerworbenen Geldes von den Gläubigern beschlagnahmt werde, — alle diese Ideen und Erwägungen mögen zusammengewirkt haben, diejenige Umbildung und Neuorganisation des Rembrandtschen Haushaltes hervorzubringen, von der wir jetzt zu sprechen haben. Es wurde eine Art Firma Rembrandt für Kunsthandel gegründet.

---

[1]) de Vries in „Oud Holland", I (1883), S. 252.

Zwei Gesichtspunkte beherrschten die Anordnung, die nun beliebt wurde. Der erste war, dem Künstler alle geschäftlichen Sorgen abzunehmen, vielleicht auch, seine geschäftliche Aktionsfreiheit zu beschränken; der zweite, seine ungebrochene künstlerische Kraft und Leistungsfähigkeit zur Grundlage eines Geschäfts zu machen, von dem die Familie leben könnte. Noch in den Unglückstagen von 1658, da das ganze Vermögen liquidiert wurde und nach der Bezahlung der Schulden nichts als Schulden übrig blieben [1]), hatten Hendrickje und der eben erwachsene Titus einen Kunsthandel angefangen. Im dritten Jahre darauf wurde zwischen beiden ein neuer Geschäftsvertrag gemacht. Alles, was an Vermögen da ist, der ganze Hausrat wird Geschäftskapital; auch die Kunstwerke gehören dazu. Gegenstand des Geschäfts soll Kunst- und Antiquitätenhandel sein. An Gewinn wie Verlust sind die zwei Kontrahenten hälftig beteiligt. Der Vertrag soll bis zu Rembrandts Tod und sechs Jahre darüber in Kraft sein. Rembrandt ist nicht Teilhaber des Geschäfts, sondern Gehilfe. Sein Lebensunterhalt und seine Wohnung sind Geschäftsspesen; Miete und Pension bezahlt er nicht in Geld, sondern in Kunstwerken. Der Sinn dieser Bestimmungen ist durchsichtig genug. Rembrandt bleibt in Insolvenz: er ist bei dem Geschäft, das seine Familie betreibt, angestellt; den Forderungen der Gläubiger kann er die Tatsache entgegensetzen, daß er nichts besitzt und nichts zahlen kann [2]). Durch die zehn letzten Jahre seines Lebens wird nun dieser Standpunkt festgehalten. Macht er einen Vertrag, so verbürgt sich sein Sohn für ihn. Einmal kam der Glücksfall einer Erbschaft, indem der Nachlaß eines verstorbenen Leydener Verwandten an ihn fiel: die 882 fl. dieser Erbschaft wurden formell auf Titus übertragen. Die Rechtslage erfährt endlich bei seinem Sterben eine jeden Zweifel ausschließende Beleuchtung. Titus war schon tot. Die Anverwandten seiner Witwe, die vermutlich im Geschäft an seine Stelle getreten war, und der Vormund der Tochter Rembrandts und der inzwischen

---

[1]) Sogar die Kostenrechnung für die Versteigerung im Gasthaus zur Kaiserkrone im Betrage von 130 fl. ist erst nach über zwei Jahren beglichen worden.

[2]) Den ersten Vertrag von 1658 kennen wir noch nicht. Ich habe über den Unterschied der zwei Verträge („Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 138) Vermutungen ausgesprochen, die einstweilen angesichts des Restes ungeklärter Fragen auf sich beruhen mögen.

verstorbenen Hendrickie, Kornelia, lassen den Notar und seine Gehilfen kommen und sofort — noch war der Künstler nicht beigesetzt, was den 8. Oktober 1669 geschah — Inventar aufnehmen. Man ersieht aus dem Verzeichnis, daß es ein nicht unansehnlicher Hausrat war; auch eine Bibel kommt vor, nachdem die alte, in der Rembrandt so viel gelesen, 1658 mitversteigert worden war. Drei Zimmer, deren Inhalt nicht spezifiziert wird, sind voll von Malereien, Zeichnungen, Raritäten und Antiquitäten. Es war also wieder eine Sammlung da, von der Rembrandt auch im letzten Jahrzehnt seines Lebens den Genuß gehabt hatte. Aber von allem gehörte ihm nichts, und der Notar konstatierte, daß nur seine Kleider, die Leibwäsche und sein Malgerät sein Eigentum gewesen seien. Titus' Witwe und Korneliens Vormund erklärten zu Protokoll an den hohen Rat, daß sie sich über den Antritt der Erbschaft Rembrandts die Entscheidung vorbehielten, d. h. sie lehnten die Verpflichtung, seine Schulden zu bezahlen, ab und traten die Erbschaft nur „onder beneficie van Inventaris" an.

In diesen Dingen ist ja wohl eine freundliche Seite. Dieselbe Hingebung, die Saskia ihrem Mann bewiesen, als sie ihm voller Vertrauen freie Hand über ihr und ihres Kindes ganzes Vermögen gab, bewährten ihm Titus und Hendrickie. Beider Testamente sind vorhanden. Hendrickie hat ihr Töchterchen Kornelia, Titus seine Halbschwester (er war damals noch unverheiratet) als Erbin eingesetzt; doch soll der ganze Ertrag des Vermögens zu Rembrandts Alimentation dienen, ja ihm das Recht zustehen, das Kapital anzugreifen. Auch soll das Vermögen in keiner Weise in Anspruch genommen werden können, um daraus Schulden, die Rembrandt gemacht hat oder noch machen wird, zu befriedigen. In der Tat vernehmen wir, daß in den letzten Jahren, da seit Titus' Heirat Rembrandt nach Hendrickiens Tod allein mit der Tochter an der Rosengracht hauste, der Haushalt aus dem Erbe des Kindes bestritten wurde. Nach Rembrandts Tod hat die Tochter geheiratet und ist mit ihrem Mann in die Kolonien, nach Batavia, gegangen. Hier ist ein Enkel geboren worden, der den Namen Rembrandt erhielt. Die Familie ist noch vor Ablauf des Jahrhunderts ausgestorben.

So war nun der seltsame Zustand, daß Rembrandt wohl bis zuletzt

tatsächlich mit seiner Kunst der Ernährer der Familie blieb, Rechtens aber in der Abhängigkeit von seinen Angehörigen lebte, die seine Kunst geschäftlich verwerteten und ihn speisten. Diese prekäre Existenz hilft doch das Dunkel erklären, das die teils mangelnde, teils unfreundliche Überlieferung über die letzten Jahre des Künstlers breitet. Houbraken weiß, daß Rembrandt durch seinen Sohn Titus ein Radierblatt verkaufen ließ „als wäre es für ihn zu gering". Durch eine Urkunde erfahren wir, daß Titus bei einem Aufenthalt in Leyden die Bestellung des Radierblattes des Dr. van der Linden durch einen dortigen Verleger angeregt hat. Titus und Hendrickie traten nach außen hervor und zogen einen Wall um Rembrandt[1]). Schließlich läßt der Kunsthandel, der für Rembrandt gegründet wurde, auch einigermaßen den Spott und die Ungunst der Überlieferung begreifen. Vielleicht entsprach das Urteil, das Houbraken über einen Delfter Kunstgenossen namens Frits, der später das Malen aufgab und sich auf den Kunsthandel verlegte, gefällt hat (II, 347), der Mann sei dazu geeignet gewesen, denn dieser Handel brauche *nicht so ehrlich* wie ein anderes kaufmännisches Geschäft getrieben zu werden, der allgemeinen Ansicht und Geringschätzung.

Zusammenfassend läßt sich aussagen, daß der ungünstige Eindruck der Finanzgebarung Rembrandts und seiner Familie durch die Ergebnisse der neuen Forschung etwas gemindert, aber nicht aufgehoben worden ist. Von dem Bankerott selber ist der Makel der Ehrenminderung weggenommen worden. Aber es bleiben zwei belastende Tatsachen bestehen: die Überschreibung des Hauses der St. Antoniestraße in Titus' Eigentum im Mai 1656 und die juristische Form des Kunstgeschäfts, das 1660 im Dezember errichtet wurde. Im ersten Fall würde nach heutiger Rechtsauffassung die Aus-

[1]) Entgegen meiner Darstellung im Text muß ich freilich bekennen, daß die juristische Lage Rembrandts in den sechziger Jahren keineswegs eindeutig bekannt und durchsichtig ist. Auch die Forschungen Backers lassen wichtige Fragen offen. Der Vertrag Rembrandts mit Ludwig van Ludick vom 28. August 1662 beweist, daß der Künstler in der Lage war, ohne sich als Bevollmächtigten seines Sohnes zu erklären, frei Geschäfte abzuschließen und über Einnahmen aus dem Absatz seiner Werke zu verfügen. Und gingen nicht die Bestellungen Don Antonio Ruffos unmittelbar an Rembrandt? und wie war es mit den Wardeinen der Tuchmacher und dem Julius Civilis und anderen, nicht vom Lager verkauften, sondern bestellten Bildern?

sonderung des Hauses aus Rembrandts Aktiven als dolos angesehen werden. Auch damals ist die Einrede des Betrugs erhoben worden, indem zugunsten des Mündels Titus, der Hauptgläubiger war, die übrigen Gläubiger benachteiligt worden seien. „In fraude ende prejuditie van sijn andere crediteuren" liest man schwarz auf weiß in den Prozeßakten Hersbeecq contra Crayers[1]). Der Vormund des Titus tat aber rücksichtslos, was das Interesse seines Mündels gebot, und setzte durch, daß seine Forderungen als vorangehend („praeferent") anerkannt wurden. Er gewann seinen Prozeß in allen Instanzen. Es war Rembrandts Glück, daß sein Hauptgläubiger der eigene Sohn war. Darin aber, daß der Prozeß im Erfolg für den Vater geführt wurde, lag das Bedenkliche. Der zweite Fall, Rembrandts Versorgung durch den Kunsthandel seiner Familie, in welchem er lediglich — Rembrandt, der weltberühmte Künstler — als Angestellter ohne eigenes Vermögen konstruiert wurde, hatte den Zweck, den Sinn der „cessio bonorum" umzukehren. Rembrandt hatte damals seine Zahlungen nicht eingestellt, nur eine Verschiebung der Zahlungen, die er anerkannte, durch seinen freiwilligen Güterverzicht erreicht. Jetzt sollte jeder Zugriff von Gläubigern in dem Fall, daß Rembrandt wieder zu Verdienst gekommen wäre, damit behindert werden, daß er juristisch dauernd in Mittellosigkeit gehalten wurde. Der Absicht und wohl auch dem Erfolg nach, haben hier Schiebungen stattgefunden, die alles eher als einwandfrei sind[2]).

Überblickt man die unglückliche Geschichte von Rembrandts äußerem Leben in der zweiten und größeren Hälfte dieser glänzenden künstlerischen Laufbahn und sucht man zu einem Urteil zu gelangen, so scheint sich Rembrandts Leben in die große Zahl der ungeregelten Künstlerexistenzen einzu-

---

[1]) Bei de Groot, „Urkunden", S. 312, § 19.

[2]) Ein Familienvertrag zwischen so nahen Verwandten gilt nach heutigem Anfechtungsrecht, ohne daß überhaupt nach Beweisen für Mala fides gefragt wird, als Unfug. Backer hält (a. a. O., S. 110) den ganzen Vertrag für nach außen unwirksam und unzulässig. Auch seien die Kontrahenten zu Rechtsgeschäften unfähig gewesen. Indessen

ordnen, über die Mander, Angel, Houbraken gleichmäßig klagen, und denen sie vergebens Moral predigen. Der dunkle Punkt von Rembrandts Leben wird wohl weniger in den ehelichen Unregelmäßigkeiten zu erkennen sein, da der Künstler sehr zurückgezogen hauste und wenig von sich reden machte, als in den Geschäftspraktiken, die ihn in einer Stadt, wo das Erwerbsleben alles beherrschte, und man sehr genau wußte, was fair und nicht fair ist, stark anrüchig, wenn nicht gar gesellschaftlich unmöglich machten. Es wäre sonst nicht zu erklären, warum in Amsterdam, wo Konnexionen und Empfehlungen alles waren, wo Verwandtschaft, Freundschaft und Gunst jede Beförderung und Unterstützung zuwege brachten, Rembrandt sich in seinen Nöten so ganz und gar verlassen und hilflos fand.

Er hat drei Männer gemalt und unsterblich gemacht, die nachher Bürgermeister von Amsterdam wurden und immer schon durch ihre Beziehungen viel vermochten, Nikolas Tulp, Franz Banning Cocq und Jan Six. Tulp, der Doktor der Anatomie von 1632, hatte zwei Töchter. Die schöne Katharina aus seiner ersten Ehe wurde die Frau des Dr. Arnold Tholinx, dessen Bildnis Rembrandt radiert hat; die andere aus Tulps zweiter Ehe, Margarethe, heiratete Jan Six. Auch die Namen Bruyningh und Haaring, die in der Reihe der Rembrandtschen Bildnisse vorkommen, weisen auf Beamtenfamilien der städtischen Regierung. Sandrart sagt schon in den früheren Jahren über Rembrandt aus, daß er seine Beziehungen nicht auszunützen verstanden habe. Warum aber kam niemand von all diesen einflußreichen und vermögenden Leuten von selbst, um einem Mann zu helfen, der bereits 1640 für einen der größten Maler des Jahrhunderts angesehen wurde? Statt dessen erfahren wir, daß Six, der einmal geholfen hat und eine Schuldforderung an Rembrandt hatte, diese Forderung nachher auf einen anderen übertrug (wir wissen nicht, ob mit Verlust verkaufte),

---

wozu dann die Abmachung? Titus war noch minderjährig. Aber sein Vormund konnte für ihn zeichnen. Über die Unklarheit und den Widerspruch, daß Rembrandt dennoch selbständig Geschäfte abschließt, habe ich mich zuvor S. 711, Anm. 1 geäußert. Hier bedarf es weiterer Aufklärung. Die Bedenken über das Moralische teilt auch Henkel in seiner sehr korrekten Wiedergabe der Forschungen von Backer, „Kunstchronik", 1. August 1919, N. F. 30, 897 ff.

also mit diesen Geschäften nichts mehr zu tun zu haben wünschte. Nachdem Rembrandt das Bildnis von Six 1654 gemalt hatte, was vielleicht unter diesen Umständen nichts anderes als eine Schuldleistung bedeutete, scheint jede Berührung mit Six aufzuhören[1]). Frau Six, geborene Tulp, ist 1656 von Govert Flinck gemalt worden[2]). War das nun der Hochmut des neuen Patriziats gegenüber dem Pöbel des Artistenvolkes? Oder sprachen hier vielleicht Rücksichten auf einen mächtigen Mann in Amsterdam mit, wie es Kornelius Witsen, der eine der Gläubiger Rembrandts, war? Witsen war zwischen 1653 und 1667 viermal Bürgermeister; er ist nicht von Rembrandt, sondern von van der Helst als Hauptmann auf dem Schützenmahl von 1648 verewigt worden. Man hört ihn als einen geldgierigen und schikanösen Mann schildern[3]). Aber wenn man die Macht von Rembrandts Gläubigern und Feinden noch so hoch anschlägt, so reicht das doch nicht aus, um die Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit von Gönnern und Freunden zu erklären, und wir fürchten, daß der Abbruch dieser Beziehungen auf die geschäftlichen Gebarungen des Künstlers zurückzuführen ist. Wir mögen milder denken und uns fragen, ob alles, was geschah, Rembrandt selbst zur Last zu legen ist, oder ob er unter irgendwelchem Druck andere hat gewähren lassen müssen. Die Amsterdamer Gesellschaft wird aber diesen Unterschied nicht bedacht und gemacht haben. Wie dem auch sei, in Rembrandts Art lag, je älter er wurde, die Neigung, sich vor nicht zu Andern- dem auf sich selbst zurückzuziehen. Wir glaubten an seinen Selbstbildnissen den Zug stolzer Abwehr zu bemerken. Wohl hätten die Herren, die in den schönen Häusern des neuen Stadtteils, die an Singel und Keyzersgracht wohnten, und alle Regierungsämter besetzten, ihm helfen können. Denn eine so große Verwaltung wie die von Amsterdam, gewöhnte ihre Regenten an unpedantisches Verfahren und schloß allerhand geschäftlich auszunützende

---

[1]) Von 1652 sind die schönen, Six gewidmeten Zeichnungsblätter des Künstlers, die jedenfalls noch für diese Zeit gute Beziehungen belegen. „Zeichnungen", zweite Reihe, Nr. 6, 53, 54.

[2]) „Oud Holland", XI (1893), 156. Ferner ebenda II (1884), 84 f., VIII (1890), 181 f.

[3]) So wenigstens Bontemantel, II, 493. Meijer hat in „Oud Holland", IV (1886), 230, Anm. 4, die Daten der glänzenden Laufbahn Witsens im städtischen Dienst zusammengestellt.

Vorteile nicht aus[1]). Hatte man Vondel ein Amtchen als Sinekure verschafft, so wäre eine entsprechende Hilfe auch für Rembrandt möglich gewesen. (Ein öffentliches Amt zu bekleiden, war den Mennoniten verboten. Auch hätte das nicht zu Rembrandts Art gepaßt.) Derselbe Vondel mochte aber Beifall finden, wenn er, getragen von der Mode der Gesellschaft, in seinen Versen die Dunkelmalerei Rembrandts verspottete und den alten Meister mit einer Nachteule verglich, die den Schatten liebt. „Wer aber das Leben liebt, kann Schatten entbehren und braucht als Kind des Lichtes nicht Spinnweben und dämmernde Verstecke zu suchen." Diese Stimmung herrschte in dem Amsterdam, das durch Campen sein Rathaus hatte bauen lassen, und es gibt nicht leicht eine größere Ironie der Geschichte, als daß es ein Medicäerprinz sein mußte, der in diesen Jahren steigender Vereinsamung den größten Mann Amsterdams in seinem „Spinnwebenversteck" aufsuchte, und daß es ein adliger Herr aus Messina sein mußte, der das Radierwerk Rembrandts in der nämlichen Zeit gekauft hat.

In weiten Kreisen der Künstlerbiographen, ob es sich nun um bildende Kunst, Musik oder Literatur handelt, ist die Meinung geläufig, der Künstler und der Mensch gingen gleichen Schrittes, und die oft vermißte Einheitlichkeit der Erscheinung herzustellen, also die Unvollkommenheiten des Menschlichen mit der Vollkommenheit der künstlerischen Leistung in Einklang zu bringen, die Überlieferung mehr zu korrigieren als von Entstellung zu befreien, kurz, den Menschen zu retten, sei eine notwendige Aufgabe des Biographen. Liebe zum Helden, Rücksicht auf das Publikum, das nicht nur an Romane, sondern auch an andere literarische Gattungen, die wie die Biographie halb künstlerisch, halb wissenschaftlich sind, seine bestimmten Forderungen stellt; schließlich das Wichtigste: ererbte falsche Vorstellungen beschwichtigen das wissenschaftliche Gewissen und machen viele Biographen zu

[1]) Die Bemerkungen eines Kenners wie Kernkamp über die Undurchsichtigkeit und Unkontrollierbarkeit der städtischen Finanzverwaltung geben allerhand Stoff zum Nachdenken. „Amsterdam in de zeventiende eeuw", Abschnitt über die Regierung von Amsterdam, I, S. 28 ff.

Sklaven der übereinkömmlichen Fabel, daß der bedeutende Künstler in allen Fällen auch die menschliche und sittliche Größe besessen haben müsse. Es genügt nicht, gegen diese Meinung Verwahrung einzulegen und ihre Allgemeingültigkeit zu bestreiten. In der Literatur- wie Kunstgeschichte beherrschen diese Vorstellungen (mit Ausnahmen) in so weitem Umfang Gedanken und Urteil, daß es angezeigt erscheint, die Wurzeln und die Geschichte dieser Auffassung, soweit es in Kürze möglich ist, zu prüfen.

Das Wesen des Genies ist in seiner heute geltenden Fassung und begrifflichen Definierung eine Eroberung und Entdeckung des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Das Jahrhundert des Verstandeshochmuts und Rationalismus in seiner Verachtung instinktiven Triebs, in seinem Unverständnis für historisches Wachsen und Werden, in seiner Überschätzung alles Konstruktiven und bewußt Geschaffenen, hat jene Reaktion hervorgetrieben. Eigentlich kennt man nur noch aus Jean Paul die so ganz im Geist des früheren achtzehnten Jahrhunderts ausgesprochene Definition von Adelung, das Genie sei eine merkliche Stärke der unteren Seelenkräfte. „Wer sich ein Genie", bemerkt Jean Paul dazu,[1]) „auch ohne Verstand denken kann, der denkt es sich eben — ohne Verstand. Wie verteilen nicht Shakespeare, Schiller u. a. alle einzelnen Kräfte an einzelne Charaktere, und wie müssen sie nicht oft auf einer Seite witzig, scharfsinnig, verständig, vernunftend, feurig, gelehrt und alles sein! . . . Nur das einseitige Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlag einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfensaite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannigfachem Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte."

Indem Jean Paul diese Wahrheit aussprach, fand er sich einer mehrfachen Opposition gegenüber, nicht nur dem Rationalismus, der das Unbewußte des Genies in Vergleichung mit der Verstandeshelle für eine niedere Seelenkraft erklärte, sondern auch eben den Kreisen, die Recht und Kraft

[1]) „Vorschule der Ästhetik", drittes Programm, § 11.

des Genies verfochten und vertraten, den Stürmern und Drängern der siebziger Jahre und der Kantschen Philosophie.

Es hing mit der Neuheit der Erkenntnis und mit der Entstehungsgeschichte des Geniebegriffs zusammen, daß das Genie *vorwiegend* einseitiger gefaßt wurde, als Jean Paul dies tat. Man hat gefunden, daß bei uns in Deutschland Gellert der erste war, der im Widerstand gegen den Akademismus und dessen Predigt von der Alleingültigkeit der Regeln und Rezepte, gegen diese vorwiegend französischen Anschauungen, die bei uns pontifikal und starr Gottsched vertrat, die Schöpferkraft des Genies als der höchsten Erscheinung menschlichen Geistes verkündete. Ihm folgten Lessing, der den Begriff gegenüber toter Gelehrsamkeit am schärfsten formuliert hat, und Klopstock nach[1]). Die Genieperiode der siebziger Jahre zeigt in der neuen Lehre und ihrer Betätigung die Kampfstellung, aus der sie hervorgegangen ist, mit aller Deutlichkeit; sie ist nach ihrem Gegensatz orientiert. Gegenüber der Unterwerfung unter die handwerkliche Regel und ihre Lehrbarkeit beruft man sich auf die freie Inspiration; der künstlichen Kunst stellt Herder das halb unbewußt entstandene kunstlose Volkslied entgegen, von wo sich dann der Übergang zu nationaler Empfindung fand. Der vermeintlichen Allgemeingültigkeit normaler Vernunftwahrheiten tritt das historische Recht und der historische Relativismus, dem Vernunftdogma allgemeiner Menschengleichheit das Selbstgefühl des Genies, das auf seine Überlegenheit pocht, gegenüber, ein Punkt, den später besonders Schopenhauer mit Vorliebe hervorgehoben hat, wenn er den gewöhnlichen Menschen die Fabrikware der Natur nennt oder die Unterschiede in den intellektuellen Fähigkeiten zwischen Mensch und Mensch so groß findet, daß die „zwischen einem König und einem Taglöhner dagegen gering erscheinen". Endlich erfindet sich die neue Lehre im Interesse ihrer Propaganda einen Kontrast und ein komisches Gegenbild im Begriff des Philisters, des Menschen, der, Sklave der Gewohnheit, nach Grundsätzen und Regeln und nach der Uhr lebt.

Die selbstverständlichen Übertreibungen und der polemische Zug in

---

[1]) Über die Geschichte des Geniebegriffs vgl. die lehrreichen Zusammenstellungen von Rudolf Hildebrand im „Grimmschen Wörterbuch", besonders Sp. 3412 ff. Leider gehen die Belege in der Hauptsache nur bis Goethe und Schiller.

dieſer Bewegung von „Sturm und Drang“ haben ihr allmählich Bundesgenoſſen entfremdet, die ihrem Weſen nach vieles mit ihr gemein hatten; die Mächtigſten von dieſen waren Goethe und Kant.

Goethes Lebensgefühl und Geiſteskraft war zu groß, um ſich von einer Parole binden zu laſſen, auch wenn er ſie ſelbſt mitgeſchaffen hatte. In ſeiner Lebensbahn kam die Zeit, wo er den Gegenpol ſeiner Jugendempfindung berührte, wo er die Antike, wo er ſogar die Franzoſen als Hüter von Regel und Geſchmack zu Hilfe rief, und das juſt in dem Augenblick, da die Romantik die Ideale ſeiner Jugend neuprägend in Mode brachte.

Kant vollends, den Schöpfer des philoſophiſchen Idealismus, den Entdecker der Priorität des ſchaffenden Geiſtes, kann man nicht anders als in Kampfſtellung gegen die die Tiefe des Geiſtes verkennende Oberflächlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts erwarten. Der Geniebegriff hätte eine beherrſchende Stellung in ſeiner Äſthetik einnehmen können, da das intereſſeloſe auf ſich ſelbſt Ruhen des Kunſtſchönen die vollkommene Parallelvorſtellung iſt zu dem auf ſich ſelbſt ruhenden Moralbegriff der praktiſchen Vernunft, welcher jede äußere Orientierung nach Geſichtspunkten der Nützlichkeit ausſchließt. Hierzu aber hat es teils das Erbſtück von Rationalismus, das in Kant lebendig war, teils der Ärger über die „Geniemänner und Genieaffen“ der Sturm- und Drangliteratur, teils auch Kants völlige Unkenntnis großer Kunſt nicht kommen laſſen. Kant beſchränkt den Geniebegriff tatſächlich auf die künſtleriſche Produktion; indem er ſeine Eigentümlichkeit in das Unbewußte der Eingebung und in das Methodenloſe verlegt, gelangt er dazu, das Nachdenken als dem Weſen des Genius widerſprechend zu bezeichnen und alſo das Vorhandenſein von wiſſenſchaftlichem Genie zu leugnen[1]). Ja ſelbſt in dieſer Begrenzung hat Kant den Anteil des Genies am Kunſtwerk noch weiter eingeengt und, faſt als hätte er die

[1]) Hierin trennt ſich Kant von dem Schotten Gerard, der ſich in ſeinem „Essay on genius“ 1774 (alsbald ins Deutſche überſetzt), auf Newton berufen hat. Schlapp, „Kants Lehre vom Genie und die Entſtehung der Kritik der Urteilskraft“, 1901. Alb. Köſter bemerkt, für Deutſchland ſei Gerards „Eſſai“, der 1758 geſchrieben, aber erſt 1774 gedruckt worden ſei, zu ſpät gekommen. „Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im achtzehnten Jahrhundert“, S. 20. (Leipziger Doktorenverzeichnis, 1912.)

technische Impotenz der deutschen Kunst der folgenden Jahrzehnte geahnt, das Regelrechte und die mechanische Seite in der Entstehung des Kunstwerks voll schroffer Polemik gegen die Ungründlichkeit der modischen Jugend hervorgehoben.

Einseitig, wie der Geniebegriff von den Stürmern und Drängern der siebziger Jahre als Parole gegen den Rationalismus gefaßt war, setzte er sich, unbekümmert um Abfall und Kritik, fest. So übernahm ihn mit dem übrigen Erbteil der Genieperiode ihr rechtmäßiger Erbe, die deutsche Romantik der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Die Erkenntnis des Genius wird Mittelpunkt einer neuen Kunstbetrachtung, die nun über den rationellen Eklektizismus von Raphael Mengs und über die Geniekonstruktion von Reynolds, der die Kunst lernen und lehren zu können vermeint hatte, völlig Herr wird. Das schönste Denkmal der neugewonnenen Anschauung und zugleich eines der dauernd wertvollsten Erzeugnisse der romantischen Literatur sind die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", die, ohne Autornamen herausgegeben, den frühverblichenen Wackenroder zum Verfasser hatten. Das Büchlein enthält einige aus Vasari geschöpfte Künstlerbiographien, die so gewählt sind, daß aus den Absonderlichkeiten des Künstlerdaseins die Auserwähltheit des Künstlers anklingt. Der Künstlergenius erscheint hier, wie es auch Schiller verkündet hat, als mit dem höchsten Beruf betraut, nicht um, wie die Virtuosen des achtzehnten Jahrhunderts, vornehmen Herren, sondern um in heiliger Andacht Gott zu dienen. Auf zwei Wegen öffnet sich uns das Unsichtbare. Wie die Gottheit durch die Natur in abgebrochenen Orakelsprüchen zu uns redet, so die Künstler durch ihre Werke. Sie müssen aus dem Tiefsten geschöpft sein. „Ihr mit eueren Systemen zwingt den Menschen, nach Regeln zu fühlen und fühlt selbst nicht!" Und doch ist die Empfindung gegenüber allem verstandesmäßig Meßbaren und Übertragbaren der Ursprung des Kunstwerks. Von Leonardo, der ein Schüler des Verrocchio gewesen, findet man hervorgehoben, wie bald er den Lehrer übertroffen, „ein Beweis, daß die Kunst sich eigentlich nicht lernt und nicht gelehrt wird, sondern daß ihr Strom, wenn er nur auf eine kurze Strecke geführt und gerichtet ist, unbeherrscht aus eigener Seele quillt." Am Schluß der Herzens-

ergießungen steht die Seelengeschichte eines Musikers, Joseph Berglinger. Es ist ein Mensch, dessen Inneres ganz Musik ist, und den der Vater eine „nützliche“ Wissenschaft lernen lassen will. Aber den Gegensatz seines Schwebens in der Kunst hoch über dem gemeinen Elend und dem „Schlamm“ des Lebens empfindet er so brennend, daß er in die Stadt entflieht, um sich der Musik widmen zu dürfen. Nun kommen die Lehrjahre! Welche Enttäuschungen für ihn, zu erfahren, daß „alle Melodien, und hatten sie die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen erzeugt, sich auf ein einziges, zwingendes mathematisches Gesetz gründeten! Daß ich statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehilflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstand ein regelrechtes Ding herauszubringen, ehe ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben!“ Typischer und offener ist die Empfindensweise des romantischen Genies, ihre Abneigung gegen alles Handwerkliche und Verstandesmäßige selten ausgesprochen worden. Es sind Gesinnungen und Meinungen, die dann immerfort und fast mit den gleichen Worten wiederholt und ausgedrückt worden sind. Schopenhauer, ein Romantiker von Kopf bis zu Fuß, meint in der Abneigung gegen Mathematik fast ein Kriterium des Genius zu finden. Wie das Unbewußte und Originale, das Naive, die Vorherrschaft von Empfindung und Gefühl im Genie mit Reflexion und Verstandesklarheit zusammen möglich sei, wurde eines der großen Probleme: tatsächlich sind doch die Brüder Schlegel in der Handhabung von Kritik und Analyse Meister gewesen; sie haben Muster schöpferisch nachfühlender Kritik gegeben, und in der Sonderart dieser Kritik gegenüber der gewöhnlichen mögen sie ihre Theorie vom Genie letztlich auch auf sich selbst anwendbar gefunden haben. Der Grundartikel ihres Glaubens blieb doch der von der Hoheit des unbewußt schaffenden Genies, wie denn Friedrich Schlegel sagte: „Künstlerische Naturen glauben an den Heiligen Geist und was dem anhängt, Offenbarungen, Eingebungen usw., an sonst aber niemanden“ [1]). Das Geheimnis dieser Lehre und Weltanschauung hat am

[1]) Sulger-Gebing, „Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst“, S. 35.

furchtloſeſten und zugleich anmutigſten eine Frau enthüllt, in der die Romantik innerſte Natur war, Karoline Schlegel, die ſpätere Frau Schellings. In dem Kult Goethes und in der Herabſetzung Schillers findet dieſe Auffaſſung ihr ſprechendſtes Symptom. Als Wallenſteins Lager zuerſt aufgeführt wurde, war man in Jena, dem damaligen Hauptquartier der Romantik, voller Verwunderung über dieſes lebendige Stück in Hans Sachſens Manier. Karoline berichtet darüber an ihren Schwager: „Schiller hat doch in Jahren zuſtandegebracht, was Goethe vielleicht, die Studien abgerechnet, in einem Nachmittag hätte geſchrieben, und das will viel ſagen.“ Als ein halbes Jahr ſpäter Wallenſteins Tod die erſte Aufführung in Weimar erlebte, war Karoline ſehr unzufrieden: „Die mannigfache Abſicht, die Berechnungen, welche hindurchſchimmern! Es iſt eben ein Werk der Kunſt allein, ohne Inſtinkt. Ich kann Dir gar nicht ſagen, wie dagegen das Ende Shakeſpeareſcher Trauerſpiele, auch ſeiner politiſchen, das Herz erfüllen und bewegen.“ Das höchſte Lob, das ſie findet, iſt, Schiller ſei im Wallenſtein „goetheſker“ wie jemals [1]).

In dieſen Ideen erſcheint der Triumph der neuen Lehre über den Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts als ein vollſtändiger. Auch iſt ſie in dieſer Faſſung populär geworden und hat die allgemeine Vorſtellung von „genialem Weſen“ beſtimmt, worin die gemeine Meinung zur Stunde das Improviſiert-Mühelose, das Inſpiriert-Unbewußte und Launiſch-Originale zu erblicken liebt. Faulheit iſt eine echt romantiſche Eigenſchaft. Die ſtarke Einſeitigkeit des ſo gefaßten Geniebegriffs erhellt am ſchlagendſten, wenn man ihn auf Rembrandt anzuwenden verſucht. Die raſtloſe Beobachterarbeit, der ausdauernde Arbeitsfleiß, die Leidenſchaft für die handwerklichen und techniſchen Probleme, die Umſtändlichkeit ſeines Verfahrens ſind faſt das Gegenteil jener romantiſchen Poſtulate. In den mannigfaltigen Zuſtänden, durch die ſeine Radierungen hindurchgegangen ſind, in den verſchiedenen Etats der Nachtwache, die wir zu rekonſtruieren verſucht haben, zeigt ſich eine ſo grübleriſche Überlegung, daß die ſtarke Doſis Kunſtverſtand,

[1]) „Karoline“, herausgegeben von Georg Waitz, I, 217 f., 253. Das letzte Zitat iſt aus einem Brief an Novalis und ſteht in dem kleinen Nachtrag, den Waitz 1882 gab, „Karoline und ihre Freunde“, S. 45.

die neben dem Genius in engerem Sinn sich geltend macht, jedem auffallen wird. Immer wieder, beim Hundertguldenblatt, beim Jakobssegen, war diese Mengung von bedächtiger Selbstkritik mit der Entzündlichkeit des Genius festzustellen. Während nach romantischer Lehre die Jugend als die Zeit ungebändigter Triebe und unbewußt wirkender Kraft für die eigentliche Geniephase gilt, wofür man die vollendeten Frühwerke von Goethe, Schiller, Schopenhauer, Schubert anführen kann, fängt Rembrandt mit tüftelnden Versuchen und Miniaturen an und bewegt sich lange Jahre zwischen den Extremen subtiler Harmonien und dämonisch leidenschaftlicher Besessenheit, um danach endlich seinen Genius zur ganzen Freiheit und Tiefe seines Gehaltes sich entfalten zu lassen. Erwägt man weiter, daß etwa bei Goethe das Wachstum über die sogenannte Genieperiode hinaus als eine Berührung und Ausgleichung zwischen unbewußten Kräften und zügelnder Vernunft und Lebenserfahrung sich kundgibt, so wäre das Problem einer *Entwicklung* des Genius wahrscheinlich in der Verwandlung dumpfer Natur in künstlerischen Charakter zu suchen.

Eben der Charakter ist es nun, das Plus, das aus der Reflexion und Auseinandersetzung zwischen Ich und Nicht-Ich zur Natur hinzukommt, die Anerkennung der Welt und ihrer Rückwirkung, was der romantischen Definition und Praxis des Genius mangelt. Sie hält daran fest, daß gegenüber der Schöpfermacht des Ich der Welt keine selbständige Bedeutung zukomme, daß die Welt entweder in Poesie aufgelöst werden müsse oder nicht wert sei, zu sein. Die Goethisch-Mephistophelische Weisheit

„Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten!"

hat sie nicht lernen wollen. Der verächtliche Ausdruck von der erbärmlichen Prosa des Lebens, der Haß gegen alles Geschäftliche und Berufliche, das seinen Stoff aus der Welt nimmt, begleitet diese Lehre. Sie hat ihren stärksten Ausdruck in der Ansicht Schopenhauers gefunden, daß das Genie notwendig *unpraktisch* sein müsse, und daß für einen praktischen Beruf Genie die schlechteste Ausstattung, ja ein Hindernis sei. Daher zuerkennt Schopenhauer auch den großen Staatsmännern nur eine relative Stärke des Intellekts und kommt zu dem ungeheuerlichen Urteil, daß große Minister

zu allen Zeiten auftreten, während große Dichter und Philosophen Jahrhunderte auf sich warten lassen. Zu dieser einseitigen Auffassung des Geniebegriffs und zu solchen handgreiflichen Verirrungen ist Schopenhauer durch sein System verführt worden, welches das unpraktische Wesen des Genies mit seiner Willens- und Weltverneinung als Schlußstein forderte. Die Bausteine zu diesem Luftschloß seines Genius hat die Romantik geliefert.

Hier scheint denn doch aus der Not eine Art Tugend gemacht. Aus der Leidenschaftlichkeit der romantischen Natur, aus der jünglinghaften Unfertigkeit und Schwäche ihres Charakters entsteht die Lehre, das Mißverhältnis zur Welt sei ein notwendiges; ein gegenseitiges Sichnichtverstehen, Mißerfolg und Unglück, seien die Kennzeichen und Begleiterscheinungen des Genies.

Indem die Welt subjektiviert, man kann auch sagen: ästhetisiert, darüber hinaus aber als Realität geleugnet wird, wächst sich das Postulat des Unbewußten im Kunstschaffen zu dem des Unbewußt-Impulsiven auch im Handeln aus. Diese Forderung wird um so rücksichtsloser, je ausschließlicher der Ich-Standpunkt Wert und Realität der Welt verneint und ein auf irgendwelcher Gegenseitigkeit begründetes, also z. B. ein ethisches Verhältnis unbegreiflich und überflüssig findet. Der Mensch empfindet sein Leben als Kunstwerk, und nun entschwindet gegenüber dem Naturalismus des Handelns der ethische Gesichtspunkt völlig. Als der junge Novalis als Student, ein schlanker Mensch mit schwarzen Augen voll Feuer, nach Leipzig zu Friedrich Schlegel kam, trug er ihm einen der ersten Abende in leidenschaftlicher Beredsamkeit — denn er redete dreimal mehr und dreimal schneller als die anderen — vor, es sei gar nichts Böses in der Welt, und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter [1]). Hier ist die Wurzel jener romantischen Gewissenlosigkeit, die jedes Erlebnis nur als Experiment und Material künstlerischer Beobachtung wertet und jeden anderen, vor allem den sittlichen Maßstab verliert. Das Leben sollte eine rein ästhetische Aufgabe, die Welt ein künstlerisches Jagdgebiet sein. Kann die Kunst als ein

[1]) Heilborn, „Novalis", 39. Über den „romantischen Charakter" vgl. das sehr persönliche, aber in diesen Grenzen überaus feine Buch von Ricarda Huch, „Blütezeit der Romantik", 119—153.

Eingegebenes und unbewußt Geschaffenes nicht unsittlich sein, und gilt es, das Leben unter den gleichen ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten und zu leben wie die Kunst, so muß auch für das Leben der Paradieseszustand der unbewußten Kunst gewonnen, Natur allein für ehrwürdig, Gesundheit allein für liebenswürdig erklärt, in den Stand der Unschuld, in den Schoß der Natur zurückgestrebt werden [1]).

Diese in sich zusammenhängende Doppelwendung, die der Freiheit des Genius gegen Regeln und Zwang, die des Individuums gegen Sitte und Gesetz, wurzelt tief in gewissen Unterströmungen des achtzehnten Jahrhunderts. Ihre Einheit im Kampfruf gegen übereinkömmliche Bindung, im Preis des Gefühls und der Natur, ist unverkennbar. Auch dem großen Verbrecher hat bereits das achtzehnte Jahrhundert Genie zugebilligt. Ist die Genielehre längst in Ansätzen in der englischen und französischen Literatur vorhanden (wie auch die Wortform Genie von uns aus dem französischen génie übernommen worden ist), so auch die Verkündigung der entsprechenden Lebenspraxis des Naturalismus. Der 1733 erschienene Roman des Abbé Prévost, Manon Lescaut, enthält dafür nicht nur das Programm, sondern den vollkommenen Typus. Es ist die Geschichte der Leidenschaft eines jungen Mannes, des Chevalier des Grieux, für eine junge Person, der zuliebe er Familie und Gesellschaft, Ehre, Moral und Recht, alles vergißt, um ihr — einerlei, ob sie dessen würdig ist oder nicht — bis zum Tod treu zu bleiben. Der Verfasser hatte im Vorwort bemerkt, das Buch solle ein schreckliches Beispiel von der Gewalt der Leidenschaften geben. Ein Kenner der Menschen (Maupassant) hat den Roman so charakterisiert: Manon ist ein Tier mit allen Instinkten der List, und der Held, des Grieux, weiß nichts von dem, was er tut. Er handelt in solcher Unschuld, daß wir fast selber die naive Ruchlosigkeit seines Tuns übersehen. Durch die bloße Berührung mit der demoralisierenden Natur dieser Frauenseele wird er in der Unbewußtheit Genosse dieser Unbewußten [2])". Siegesgewiß und

[1]) Über den durchgehenden Parallelismus der ethischen und poetischen Doktrin Haym, „Romantische Schule", S. 808 ff.

[2]) Als Mérimées „Carmen" erschien, die nachmals durch die Oper so populär geworden ist, sagte Sainte-Beuve, das sei nur eine Neuausgabe von Manon Lescaut.

völlig fertig treten die Mächte unbewußter Natur und widerstandsunfähiger Leidenschaft als ein Element des revolutionären Vulkanismus der Ordnung von Vernunft und Sitte entgegen. Rousseau und Diderot antworten die jungen deutschen Stürmer und Dränger, und Goethes Werther wird der klassische Ausdruck dieser jugendlich kopflosen, unüberwindlichen Leidenschaft; Weislingen im Götz von Berlichingen ist sein Bruder. Erscheint nun hier die Leidenschaft vorwiegend als Schwäche noch nicht gewonnener Lebenssicherheit, als Krankheit der Jugend, als Mangel an Vernunft und Charakter, so wird sie von Goethe selbst später gleichsam legitimiert und mit dem Schein der Notwendigkeit bekleidet. Diesen Schritt tun die „Wahlverwandtschaften". Hier findet sich — vielleicht der Reiz eines Problems — der ethische Standpunkt verlassen; die menschlichen Beziehungen werden in die furchtbare Mechanik des Naturgesetzes, in die Bedingungen der Anziehung und Abstoßung eingereiht. Je mehr dann die Naturwissenschaften in den Vordergrund traten, naturwissenschaftliches Denken sich verbreitete und übergriff, Einflüsse anderer Art die ganze Richtung steigerten, wuchsen Goethes Wahlverwandtschaften weit über den Sinn, den ihr Urheber hineingelegt hatte, zu einer beherrschenden und Richtung weisenden Stellung empor. Ein unendlich großer Teil von dem, was später gekommen ist, ist durch dieses Werk vorweg genommen worden. Der Zusammenhang des Naturalismus mit der Romantik ist hier mit Händen zu greifen.

Indessen aber Goethe in einsamer Größe aus der Erforschung des Naturganzen, seiner Gesetzlichkeit und seiner streng begrenzenden Ordnung sich die Lehre zog, daß der individuelle Drang nach grenzenloser Entfaltung sich an einer bestimmten Stelle auf einen praktischen Beruf zurückziehen und „entsagen" müsse, ging die Romantik über Goethes stille wie ausgesprochene Meinung hinweg ihren Gang. Es lag in der revolutionären Art ihres Idealismus, Freiheit nur als Willkür zu verstehen. Gewohnt, obzwar selbst nur schwache Künstler, das Leben lediglich aus künstlerischen Gesichtspunkten zu werten, haben die Romantiker das Alleinrecht des unbewußten Triebs und der Leidenschaft nicht nur aus Unfähigkeit des Widerstandes, sondern auch aus Lust am originellen Andersseinwollen verkündet; aus Nichtkönnen und Nichtwollen ließen sie der Leidenschaft die Zügel, um zu

erleben und „romantisch“ zu erleben und haben als Ergänzung ihrer Künstleranschauung die „Künstlermoral“ erfunden. Und so ist zu sagen, daß das zynische Verlangen der Romantik im letzten Grund mit ihren edelsten Bestrebungen eng zusammenhing. Dies zeigt sich darin, daß derselbe Gedanke, der hier die zynische Wendung genommen hat, bei anderen ebenso leicht einer überidealistischen Wendung fähig war. Mit dieser Tatsache hängt der Irrtum im Geniebegriff zusammen, den wir bekämpfen. So wie auf der einen Seite die Lehre vom freien Ausleben des Genius in der Folgemäßigkeit ihrer Gedanken und in ihrer Anwendung auf das Leben in Frechheit umschlägt, so erscheint auf der anderen Seite die hohe sittliche Forderung, daß das, was von der Kunst in Augenblicken höchster Begeisterung geschaut und empfunden werde, auch darüber hinaus *geglaubt und gelebt* werden müsse. In diesem Sinn sagen Wackenroders Herzensergießungen von den alten Meistern, daß, solange sie lebten, ein himmlisches Feuer in ihnen gebrannt habe. Sitten und Charakter seien mit ihren Bildern eins gewesen; Gottesfurcht habe sie beseelt, und so sei, ein Bild zu schaffen, ja auch nur, es zu verstehen, nur dem möglich, der daran *glaube*. Dies ist dann in den Kreisen der nazarenischen Schule Grundanschauung geworden; sie war Ursache, daß ein und der andere der norddeutschen Romantiker, die die religiöse Malerei übten, zum Katholizismus hinübertrat[1]).

Hier glauben wir nun die Stelle aufgegraben zu haben, an der die Wurzel jener weitverbreiteten Vorstellung ruht, nach der sich menschliche und künstlerische Größe decken, und ein solches Parallelverhältnis, welches zumal bei Künstlern mittlerer Größe häufig sein mag, nicht nur als ein Postulat, sondern als eine angebliche Normaltatsache betrachtet wird. Jene Identität von Leben und Kunst ist in alle Wege möglich; wir müssen Gott danken, daß es Menschen gibt und gegeben hat, deren Leben ein ebenso großes sittliches, religiöses oder künstlerisches Kunstwerk gewesen sein mag, wie ihre Werke oder ihre Lehre; daß das aber die Regel sei, ist ein ganz ungeheurer Irrtum.

[1]) Über die Wahrscheinlichkeit, daß die einschlägigen Stellen bei Wackenroder von Tieck herrühren, vgl. Haym, „Romantische Schule“, S. 128.

Die Kunst- und Literaturgeschichte ist besonders reich an Disharmonien dieser Ordnung, wie wir vermuten, weil die unverhältnismäßige Ausbildung und Anspannung einzelner Organe so sehr das übliche Maß überschreitet, daß die anderen Lebensfunktionen damit nicht Schritt zu halten vermögen, und der Mangel an Gleichgewicht ein konstitutioneller ist. Geschichtschreiber und Kritiker, die, von jener Lehre beherrscht, Kunst- und Künstlergeschichte beurteilt haben, sind deshalb in die stärksten Konflikte geraten. Rumohr, dessen Anschauungen unmittelbar aus den romantischen und nazarenischen Kreisen ihre Wurzel ziehen, hat z. B. Giotto gehaßt, weil die italienischen Novellisten von ihm Äußerungen berichten, die beweisen sollen, wie wenig religiös der Meister religiöser Malerei im wirklichen Leben empfunden habe[1]). Und so scheinen vom Boden dieser Vorstellungen aus nur zwei Wege möglich. Wo jene angenommene Ebenbürtigkeit zwischen der Kunst und dem menschlichen Charakter des Künstlers vermißt wird, fühlt sich der Kritiker und Biograph jener Schule versucht, entweder die Überlieferung als verleumderisch anzuzweifeln, zurechtzurücken und zu „idealisieren", um das menschliche Bild des Künstlers zu retten, oder aber seine Werke herabzuziehen, ihre angebliche Überschätzung auf das nun entdeckte richtige Maß zurückzuführen und so das postulierte Normal-

[1]) Über Rumohr und Giotto vgl. Robert Vischer, „Studien zur Kunstgeschichte", S. 58 ff. Andere Beispiele bei E. Grosse, „Kunstwissenschaftliche Studien, 1900, S. 89—112, wo einiges wenigstens sehr richtig beobachtet ist. Gegen Rumohr gerichtet ist eine Anmerkung Jakob Burckhardts im „Cicerone" bei Anlaß Peruginos. Da sie immer noch nicht beherzigt wird, kann es nicht schaden, sie hier zu wiederholen. „Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn trotz des Schriftröllchens „Timete Deum" auf seinem Porträt ausgibt, hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen, und sie könnten ganz wahr und groß sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nötigung bestimmen müssen. Über die ‚Gesinnung' des Künstlers und Dichters kursieren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, daß derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werk möglichst vollständige Programme seines individuellen Daseins und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nötig, als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werk die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen, religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hie und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen."

verhältnis zwischen Künstler und Kunstwerk zu gewinnen, wonach einer des anderen wert, und einem gemeinen Menschen nur eine gemeine Kunst zuzutrauen sei. Für diese beiden Möglichkeiten, dem Konflikt zu entgehen, sind die Versuche und Belege mit Händen zu greifen.

In der Tat ist aber der Konflikt kein notwendiger, sondern er entsteht lediglich durch die falschen Voraussetzungen und Ausgangspunkte jener Lehre. Ungern vielleicht mag die Wissenschaft an diese Wahrheit rühren; denn sie könnte durch ihre Erkenntnis einem der widerwärtigsten menschlichen Triebe, dem „demokratischen Neid", Nahrung geben, der gern das Große herabzieht, und, wenn das Werk den Meister lobt, wenigstens am Menschen sich schadlos halten möchte. Doch können uns, die Wahrheit auszusprechen, Befürchtungen nicht aufhalten, daß Übelwollende sie mißverstehen oder mißbrauchen.

Goethe hat im Tasso das Bild eines Dichtergenius geschaffen, der, von allen bewundert, eben im Begriff ist, zur Dichterkrönung auf das Kapitol emporzusteigen, als seine menschliche Natur ihn in fast unerträgliches Leid verstrickt. Es ist nicht das „Märtyrertum des Genies" inmitten einer feindlichen und verfolgungsgewohnten Welt, sondern die Unerfahrenheit und Unreife und Schwäche des Menschen, der in allen menschlichen Beziehungen von seinem Gott und seinem Genius verlassen ist, welche diese qualvollen Konflikte herbeiführt. Es ist eine Seelenbeichte aus dem Werdegang des Künstlers, einzig in ihrer Art. Wer sich durch die Politur der Oberfläche, durch den antikisierenden Fluß in Gedankenentwicklung und Vers nicht täuschen läßt, sondern auf den erregten Sturz und Braus des Stroms der Empfindung hört, wird mit einem Grauen innerer Erschütterung gewahren, daß Goethes Tasso ganz und gar mit Herzblut geschrieben ist und in der Qual des eigensten, alpdruckartigen Erlebnisses den Werther weit hinter sich läßt. Es ist das persönlichste und innerlichste Werk Goethes. Nie hat er wieder die „eigenen Kohlen" so sehen lassen, aus denen die reine Flamme seiner Poesie emporsteigt; nie hat er die Qual des Mißverständnisses zwischen Mensch und Genius so aufgedeckt. Wäre es nun

wirklich, daß er eine schöne Legende zerstört, daß er das Ansehen des Genius geschmälert, daß er „am Dichter Verrat begangen“ habe, wie Franz Liszt sagte? Der Tasso Goethes ist von einer erhabenen, jede menschliche Rücksicht beiseite setzenden bekenntnismäßigen Aufrichtigkeit; er ist eines der größten Dokumente für die zeitweise eintretende oder dauernd sich ausprägende Möglichkeit völliger Disharmonie zwischen der inneren Welt des Künstlergenius und dem Leben. Ja es fehlte nicht viel, so hätte Goethe dem Tasso in Antonio nicht den Gegenspieler, sondern den Helden und den (von Schopenhauer gebrandmarkten) Genius des praktischen Lebens entgegengestellt.

Der deutsche Geniebegriff des achtzehnten Jahrhunderts verleugnet seine Herkunft aus der poetischen Literatur nicht. Von Hamann, dem Verkünder des Genius als der tiefdunklen Quelle aller göttlichen Offenbarung in der Welt bis zu Goethes Titanen und Schöpfergenius Prometheus, ist das beste der neuen Erkenntnisschicht aus den Bereichen der dichtenden und bildenden Kunst gewonnen worden. So hat die Romantik die Vorstellung übernommen. Kunst- und Literaturgeschichte haben daraus die kostbarste Anregung gezogen; der Künstlerroman kam in Mode; die Künstlerbiographie schloß sich ihm an. In einer ungeheuerlichen Übersteigung des Ichbewußtseins, dem die Welt nur noch als Negation, als Nicht-Ich galt, hat die Romantik die Aufgipfelung des Ich im menschlichen wie im künstlerischen Sinn für eine Hochzüchtungsmöglichkeit gehalten, derart, daß das Genie den Siedepunkt, der Philister den Gefrierpunkt individueller Qualität bezeichne. Hätte es nun jenem vorwaltenden Phantasieleben nicht an der Kontrolle eines mit eigener Wirklichkeit und Bedeutung und Selbständigkeit sich aufdrängenden praktischen Lebens gefehlt, so wäre die vermeinte Identität von Leben und Kunst nie zu dogmatischer Formulierung geraten.

Freilich, die Psychologie der Künstler mochte von je zu ähnlichen Vorstellungen neigen. In den Dialogen eines Zeitgenossen wird Michelangelo das Wort in den Mund gelegt, der Künstler müsse als Mensch sittlich rein, ja heilig sein, damit der Heilige Geist seine Gedanken lenke. Hier wird also das Gottesgnadentum ausdrücklich für den Menschen in Anspruch genommen. Indes ihn die einen „il divino“, den Göttlichen,

nannten, haben ihn die anderen, die geschäftlich mit ihm zu tun hatten, einen Wucherer gescholten. Michelangelo ist ein ergreifendes Beispiel, wie angesichts der größten Kunstoffenbarungen das menschliche Gefäß gebrechlich ist, das sie beherbergen soll. Entschlußlosigkeit und Schwäche, depressive Angstzustände und Versagen war die körperliche Mitgift dessen, der für seine Zeit das Ideal des heroisch-pathetischen Übermenschen durch seine Kunst verwirklichte.

Die furchtbare Unausgeglichenheit zwischen menschlicher und künstlerischer Erscheinung legt noch eine weitere Betrachtung nahe. Frühreife und frühe Verbrauchtheit des Genies sind oft bemerkt worden. Für das kindliche Lebensalter liebt man es, Genieanlage als verbreitet anzunehmen, und es ist kein Zufall, daß das achtzehnte Jahrhundert, das der Geschichte der Pädagogik so wichtige Beiträge gegeben hat, auch im Kind das Genie beobachtet hat. Wenn gemeinhin Erziehung natürliche Anlagen nicht nur ausbildet, sondern auch zu zerstören gezwungen ist, so wäre es künstlerische Besonderheit, die Allgewalt der Anlage zu retten und zu steigern, und wenn dies nur durch einseitige Kraftinanspruchnahme einzelner Organe gelingt, so wäre das Zurückbleiben oder Verkümmern anderer Lebensgehalte Preis und Opfer für jene Überleistung. Und so wäre zu verstehen, warum der künstlerische Genius nicht auch den empirisch menschlichen Genius mittragen kann, warum der Mensch im Künstler in seinen Beziehungen zum Leben das „große Kind" zu bleiben verurteilt wird und all die Minderwertigkeiten, die dem Unerzogenen anhaften, forterhält, die die Dualität zwischen künstlerischer und menschlicher Persönlichkeit begründen.

Einstweilen fährt die Romantik noch fort, mit der Auswirkung ihrer Forderung der menschlich-künstlerischen Einheit die Biographie zu belasten. Im Begriff des „Erlebnisses" hat sich diese Vorstellung nochmals verfestigt. Die Bedeutung des „Erlebnisses" für die Kunst, wie sie sich besonders seit Dilthey als geläufiger Begriff durchgesetzt hat, scheint das Schwergewicht der Lebensseite gegenüber der Kunstseite zu verstärken, als wäre Kunst überhaupt nichts anderes als gestaltetes Erlebnis. Ich fürchte, der Begriff des Erlebnisses wird in diesem Zusammenhang überschätzt. Die Erlebnisfähigkeit ist viel verbreiteter als die Gestaltungsfähigkeit, und Kunst

braucht noch sehr viel anderes zur Voraussetzung als Erlebnisse. Ferner würde auch das Erlebnis an dem Dualismus von Mensch und Genius nichts ändern, da unter so vielen menschlich möglichen Erlebnissen nur das künstlerische Erlebnis für den Künstler Bedeutung hätte. Daß bei Rembrandt der Kasseler Jakobssegen mit dem finanziellen Bankerott das gleiche Jahresdatum hat, ist schon zuvor erwähnt worden.

Soll man es nun beklagen, daß Rembrandt als Mensch nicht vollkommener war, daß die urkundlichen Beweise nicht derart sind, ein fleckenloses und anziehendes Bild seiner menschlichen Persönlichkeit zu gewähren? Es darf uns nicht einfallen, etwas verschweigen oder beschönigen zu wollen. Die Natur weiß, was sie tut, indem sie hier verschwendet und dort kargt, mit der einen Hand segnet und mit der anderen straft. Sie erreicht ihre Zwecke, und das Werkzeug ist ihr gleichgültig. Der Glanz und Segen, der von Rembrandts Kunst ausgeht, hat eine Glut und Strahlkraft, in der die Schlacken von Rembrandts irdischer Existenz verzehrt werden und verschwinden.

Wie ist es nach alledem mit dem Rätsel der irdischen Erscheinung des Genies? Denn selbst, wo die bisher besprochenen Disharmonien von einer mächtigen Einheit bewältigt werden, wo jene Kluft geschlossen ist, wo Leben und Kunst, Leben und Lehre, Empfinden und Handeln ein und dasselbe sind, bleibt ein Rätsel und ein Unerforschliches übrig. Ist das Genie vielleicht der Vorstellung ähnlich, die die Naturvölker und die Völker der alten Zivilisation vom Wesen der Seele hatten, daß sie nämlich in dem lebendigen Menschen als ein fremder Gast, als ein Doppelgänger und anderes Ich, wie der Genius der Römer, das Ka der Ägypter wohne?[1]). Bei Schopenhauer, dem wohl auffallen mußte, wie in den großen Zwischenräumen, da die Anspannung nachläßt, geniale Individuen, sowohl in Hinsicht auf Vorzüge

[1]) Erwin Rohde, „Psyche", das erste Kapitel über den Seelenglauben bei Homer.

als auf Mängel, den gewöhnlichen Menschen ziemlich gleich stehen, findet man die Bemerkung, man habe dieserhalb von jeher das Wirken des Genius als eine Inspiration, ja wie der Name selbst bezeichne, als das Wirken eines vom Individuo selbst verschiedenen übermenschlichen Wesens angesehen, das nur periodisch jenes in Besitz nehme[1]). Wird hier eine intermittierende Tätigkeit des Genius vorausgesetzt, so nähert sich Novalis vielleicht noch mehr jener urtümlichen Anschauung, indem er sagt, vielleicht sei Genie nichts anderes als das Resultat eines *inneren Plurals*. Es werde daher zum Postulat für den einzelnen, das dem Menschen einwohnende Genie herauszuarbeiten, in dem sich unser Erdenwallen verkläre. „Jede Person ist der Keim zu einem unendlichen Genius; *unser Denken ist Zwiesprache und unser Empfinden Sympathie*."

Vielleicht darf man da, wo der Genius mit den allererhabensten Vorstellungen erfüllt ist und seine Schwingen zu den letzten Ursachen und höchsten Zielen erhebt, in der Religion, wo der Abstand zwischen dem Gefäß der Offenbarung und der göttlichen Offenbarung selbst ein notwendig großer und dauernd gefühlter sein wird, den letzten Aufschluß erwarten. Es wäre der allgemeinere Fall für den Dualismus zwischen dem künstlerischen Genius und seinem menschlichen Träger. In dieser Voraussicht haben wir über den Anfang dieses Abschnittes als Motto die Stelle des Markusevangeliums gesetzt, wo Jesus die Antwort erteilt: „Was heißest du mich gut? Niemand ist gut denn der einige Gott."

In den Suren des Korans begegnet wunderoft die Vorstellung, daß der Prophet selbst nur ein schwacher Mensch sei. Nicht nur, daß andere Propheten begnadeter gewesen, wie etwa David, dem Gott die Psalmen eingegeben; er findet niedere Regungen, Verirrungen in sich, von denen es ihm ein drückendes Rätsel ist, das seine Gedanken hin und her wälzen, wie sie aus demselben Herzen kommen mögen, das voll von der erhabenen Sendung, voll von dem Gotteswort ist, zu dessen Verkündigung und Ausbreitung Gott selbst — denn das fühlt er als das Gewisseste von

[1]) „Die Welt als Wille und Vorstellung", § 36.

allem — ihn berufen hat. Es ist ihm, als ob eine feindliche Macht von außen sich in ihn dränge, als wenn ihn der Satan mit Einflüsterungen heimsuche.

Nirgends hat aber dieses Gefühl einen symbolisch großartigeren Ausdruck gefunden, als in den Verzückungen und Visionen der biblischen Propheten. Wenn der Geist Gottes über sie kommt, dann ist ihnen, als werde es in ihrem Mund süß als Honig, und wenn sie niedergedrückt sind und fühlen, daß sie „nicht taugen, zu predigen", dann geschieht ihnen, als recke der Herr seine Hand aus und rühre ihren Mund und spreche: „Siehe, ich lege meine Worte in deinen Mund." Diese Empfindung, daß Gott es sei, der sich das irdische Werkzeug wählt und mit seinem Hauch, mit dem Genius, fülle, hat die glühendste und tiefste Aussprache in dem Gesicht des Jesaias (Kap. 6) erreicht.

„Des Jahres, da der König Usia starb, sahe ich den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhl, und sein Saum füllete den Tempel.

Seraphim standen über ihm, ein jeglicher hatte sechs Flügel; mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füße, und mit zweien flogen sie.

Und einer rief zum anderen und sprach: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll!

Daß die Überschwellen bebten von der Stimme ihres Rufens, und das Haus ward voll Rauch.

Da sprach ich: Wehe mir, ich vergehe; denn ich bin unreiner Lippen und wohne unter einem Volk von unreinen Lippen; denn ich habe den König, den Herrn Zebaoth, gesehen mit meinen Augen.

Da flog der Seraphim einer zu mir und hatte eine glühende Kohle in der Hand, die er mit der Zange vom Altar nahm;

Und rührete meinen Mund und sprach: Siehe, hiermit sind deine Lippen gerühret, daß deine Missetat von dir genommen werde, und deine Sünde versöhnet sei.

Und ich hörete die Stimme des Herrn, daß er sprach: Wen soll ich senden? Wer will unser Bote sein? Ich aber sprach: Hier bin ich, sende mich."

Die Geschichte des Erscheinens des Genius in der Welt ist keine andere als diese. Die glühende Kohle vom Tisch des Herrn hat seine Sinne gerührt und das Irdische verflüchtigt. So werden große Künstler Erzieher, Meister, Propheten. Ihre Werke bleiben, von ihrer himmlischen Berufung fortdauernd Zeugnis abzulegen.

Beilagen

1.

Die Aufstellung von Rembrandts Nachtwache.

Rembrandts Nachtwache gehört seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Gemäldesammlung an, die, in den Zeiten der französischen Okkupation gebildet, unter dem napoleonischen Königtum als „Musée royal", seit 1810 als „Musée hollandais" bezeichnet, 1814 in dem sogenannten Trippenhuis und 1885 in dem neuerbauten „Reichsmuseum" ihren Platz gefunden hat. Das Gemälde hat aber darum nicht aufgehört, gleich den meisten anderen Schützenstücken des Reichsmuseums und gleich der kostbaren Sammlung van der Hoop, Eigentum der Stadt Amsterdam zu sein, die es bis zur Bildung jener öffentlichen Sammlung in der Zeit der französischen Revolution in ihrem Rathaus (dem heutigen königlichen Palais) verwahrte. Über die ungünstige Wirkung der Aufstellung in den neuen Räumen des Staatsmuseums konnte man sich nicht täuschen[1]), und es war daher nicht zu verwundern, daß manche dem Bild, als die Stadt zehn Jahre nach der Eröffnung des Reichsmuseums ein eigenes Museum einweihte, einen Platz in diesem städtischen Museum wünschten. Diese Stimmen mehrten sich, als zur Feier des Regierungsantritts der Königin Wilhelmina 1898 eine Ausstellung von Werken Rembrandts eben in jenem

[1]) Die schärfste Kritik hat damals L. Gonse in der „Gazette des beaux-arts", 1885, 2, 401—406 geübt.

städtischen Amsterdamer Museum veranstaltet ward, und bei dieser Gelegenheit auch die Nachtwache der Ausstellung einverleibt wurde. Es schien, als solle den Aufregungen der Pariser „affaire“ entsprechend auch Amsterdam seine große Angelegenheit bekommen. Die Leitartikel, „Eingesandt“, die Feuilletons und Karikaturen bemächtigten sich der Sache, der Verein „Arti et Amicitiae“ richtete eine Petition an die Stadtverwaltung; der Plan eines eigenen Rembrandtmuseums kam zur Erörterung; dem Kongreß einheimischer und auswärtiger Kunsthistoriker, der sich in Amsterdam versammelte, wurde nahegelegt, einen Protest gegen die Rückkehr des Gemäldes in das Reichsmuseum zu erlassen. Schließlich mußte die Diplomatie sich rühren, und sie hatte Ursache; denn der Streit hatte eine persönliche, eine politische, eine konfessionelle Zuspitzung erfahren. Bei dieser Ausartung der Debatte verschwanden die sachlichen Gesichtspunkte; die entscheidenden Stellen versagten sich den Wünschen, die besonders die Künstlerschaft von Anfang an lebhaft vertreten hatte. Die Stadt Amsterdam machte von ihrem vertragsmäßigen Recht einer halbjährigen Kündigung, wodurch sie das Bild hätte an sich nehmen können, keinen Gebrauch, und das Gemälde wanderte an seinen Platz zurück, nicht ohne daß die Karikatur diese Rückkehr als einen Leichenzug darstellte, bei dem die Verwaltung als Leichenordner, die Künstler als Leidtragende fungierten.

Dieser Zustand hat bis 1906 gedauert. In diesem Jahr des Gedächtnisses von Rembrandts dreihundertjährigem Geburtstag wurde dem Museum ein neuer Anbau hinzugefügt, und der so gewonnene Saal war für die Nachtwache bestimmt, die hier seitdem allein wohnt. Die gröbsten Mißstände des alten Zustandes waren damit erledigt, aber nicht alle. Da die Hoffnung besteht, daß das Bild endlich zu seinem vollen Recht kommt, wiederholen wir die Kritik der ersten Aufstellung im Reichsmuseum, soweit sie auch der zweiten Aufstellung gilt, und schließen die neuen Klagen den alten an.

Die sachlichen Einwände waren hauptsächlich zwei. Erstlich, daß das Oberlicht des Reichsmuseums ungünstiger sei als das Seitenlicht in der Ausstellung des städtischen Museums; zweitens, daß das Gemälde, statt isoliert zur Wirkung zu kommen, mit anderen, verschieden organisierten

Bildern zusammen einen Ehrensaal mit vordringlich reicher Dekoration schmücken solle und an dieser Buntheit leide.

Diese Anklagen richteten sich vorwiegend gegen den bauleitenden Architekten des Museums, Peter Cuypers, der, bei uns in Deutschland zumeist durch seine Tätigkeit bei der Herstellung des Mainzer Doms in den siebziger Jahren bekannt[1]), den Aufgaben des profanen Museumsbaus, wie man ihm vorwarf, nicht gewachsen gewesen sei. Dem Unbefangenen mußte an diesen leidenschaftlichen Anklagen *eines* besonders auffallen: von dem Gemälde als Individuum, von seiner eigentümlichen Art und den Ansprüchen, die sich aus seinem besonderen Wesen für die Aufstellung ergeben könnten, war nicht die Sprache. Für die Analyse des Bildes war der ganze Streit unfruchtbar. Vielmehr schien der Gegenstand, um den so viel Worte gewechselt wurden, in eine heilige Ferne und Unnahbarkeit zu entschwinden und wie ein Mysterium an Nimbus zuzunehmen. Wenigstens war mein persönlicher Eindruck, daß zumal bei den holländischen Kennern das Ansehen des vielumstrittenen Bildes die höchste Steigerung gewonnen hatte, daß es zum Rang des „Meisterwerkes Rembrandts" aufgerückt war. Es erschien als eine Ausnahme, wenn E. Michel in Paris, der sich der Einsicht, wie sehr die Nachtwache durch die Aufstellung im städtischen Museum und durch das Seitenlicht gewonnen hatte, keineswegs verschloß, die Ruhe fand, zu erklären, für „das Meisterwerk Rembrandts" könne er die Nachtwache nicht halten („Gazette des beaux-arts", 1898, 2, 408). Eine Äußerung, die, genau wie die gegenteilige in apodiktischer Form abgegeben, auf genauere Erklärung verzichtete. Die überwiegende Mehrheit sprach sich jedenfalls in einer ganz allgemein gehaltenen Hoch- und Höchstschätzung des Werkes aus, ohne eine intimere Analyse zu versuchen, und diese, jeder näheren Bestimmung ausweichende Absolutheit des Urteils ist im letzten Grund und war von Anfang an der Hauptschuldige gewesen, daß die Aufstellung im Reichsmuseum eine verfehlte wurde. Einer sprach dem anderen die Phrase von der täuschenden Illusion des Bildes nach, und so ist von dieser Interpretation die ganze Bauanlage des Museums bestimmt worden.

[1]) Friedrich Schneider, „Dom zu Mainz", S. 138.

Das neue Reichsmuseum in Amsterdam, 1877—85 erbaut, enthält im Obergeschoß einen von zwei Reihen von Seitenkapellen begleiteten, kirchenschiffartigen Gang, der sich wie auf einen Chor mit dem Hochaltar in einen großen Saal öffnet, an dessen gegenüberliegender Wand, in der Achse jenes Gangs und als sein Abschluß für das Auge gedacht, sich die Nachtwache Rembrandts 1885 bis 1906 aufgestellt fand. Das Bild war nur um eine niedrige Stufe, die von fern dem Auge entschwand, über den Fußboden erhöht und also auf Augenhöhe des Beschauers. Die Absicht war ohne jede Frage die, eine ähnliche Täuschung hervorzubringen, wie wenn am Ende eines langen Laubenganges in einem Garten eine Landschaft gemalt wird, die dem Spazierenden eine schöne Aussicht vortäuscht, oder wie sie in vertikalem Sinn die Glorienmaler der Barockkunst erzielten, indem sie durch Kuppel- oder Gewölbmalereien die Architektur scheinbar öffneten, um einen Ausblick in die Himmelshöhen, auf die Erscheinung fliegender Engel und emporschwebender Heiligen zu gewähren. Derart also, glaubte man, sei die illusionäre Wirkung der Nachtwache, daß eine Aufstellung als Endpunkt eines Prospektes die ihrem Charakter einzig entsprechende und der Illusion gemäße sei.

Diese öffentliche Meinung ist Schuld, daß das vielleicht noch nirgends Erhörte eingetreten, daß ein kostspieliges Gebäude, dessen Plan in wesentlichen Stücken von Rücksichten auf ein einziges Bild diktiert wurde, verpfuscht worden ist, weil man sich über den Charakter dieses Bildes getäuscht hat. Im Trippenhuis stand das Bild unmittelbar auf dem Fußboden, was durch die niederen Raumverhältnisse bedingt war. Im neuen Museum wurde es anfangs gehängt, bald aber auf den Boden heruntergelassen, und damit die Auffassung als Dogma anerkannt, daß auf gleichem Fuß mit dem Beschauer das Leben und die Wirklichkeit dieses Kunstwerkes erst voll empfunden werden könne, und daß die Nachtwache der eigentliche Triumph des holländischen Realismus sei.

Dieser Meinung gegenüber glauben wir durch die Analyse, die wir von Seite 243 bis 366 dieses Buches gegeben haben, den wahren Charakter des Bildes erkannt und festgestellt zu haben. Für die Aufstellung würden sich daraus zunächst zweierlei Folgerungen ergeben. Es ist irreführend,

die Nachtwache als Abschluß eines langen Ganges, als Prospektbild, zu verwenden und es ist zweitens falsch, das Bild auf den Fußboden zu stellen. Es muß hochgehängt werden. Denn das Bild ist eine Dichtung und kein „trompe l'oeil". Schon während der Rembrandtausstellung von 1898 ist es als Irrtum bezeichnet worden, daß man auch im städtischen Museum das Bild auf gleichem Niveau mit dem Beschauer aufgestellt hatte. „Ein Blick auf die konstruktive Anlage des Bildes lehrt, daß es für eine ganz andere Augenhöhe berechnet ist. Erst bei erhöhtem Horizont erscheinen die Figuren in richtiger Proportion" [1]). Schon bei Fromentin (1876) kann man dieselbe Klage lesen. Damals diente die Enge des Raums im Trippenhuis zur Entschuldigung. „L'exiguité du lieu ne permet pas de placer la toile à la hauteur voulue et, contrairement à toutes les lois de la perspective la plus élémentaire, vous oblige à la voir de niveau, pour ainsi dire, à bout portant." (p. 326.) Auch hat Fromentin bereits aufs deutlichste den Unsinn der Meinung, daß das Bild durch die übliche Aufstellung an Illusionskraft gewinne, dargetan (p. 327 f.) [2]). Bei Fromentin kehrt ferner wie ein ceterum censeo die Verwunderung wieder, daß man die Nachtwache, als habe man sich das Wort darauf gegeben, als ein Wunder schlechthin betrachte und verehre, und daß niemand gewagt habe, das Bild ernstlich zu diskutieren. Es hat sich bitter gerächt, daß man auf sein sachverständiges Urteil nicht gehört hat, und es wird nicht überflüssig sein, den Gedankengang seiner Analyse des Bildes, obwohl wir in vielen Punkten mit seinem Urteil nicht übereinstimmen, kurz und scharf im folgenden Abschnitt wiederzugeben.

Über die günstigere Wirkung des Seitenlichts an Stelle des grellen Oberlichtes herrscht wohl keine Meinungsverschiedenheit. Es ergab sich als vorteilhaft, das Bild in derselben Richtung zu beleuchten, aus der sein eigenes Licht herkommend angenommen ist, also halblinks und halbhoch. Denn das Oberlicht, das für andere Schützenstücke mit den Rahmen füllenden Figuren

[1]) H. Weizsäcker, „Preußische Jahrbücher", 94 (1898), S. 807.

[2]) Ein Beispiel dieses schlechten Geschmacks gibt auch C. Hasse im „Repertorium für Kunstwissenschaft", XV (1892), S. 147.

erträglich war, gab der Nachtwache den Todesstoß, deren Figuren nur die untere Hälfte des Rahmens füllen, indes die obere Hälfte figurenleer und stark verdunkelt ist. Dieser dunkle Hintergrund wurde durch Reflexlicht infolge der Beleuchtung von oben unkräftig und grau, und somit entging der farbigen Figurenzone die eigentliche Leuchtkraft, die auf den Gegensatz der dunklen Partien angewiesen war.

Die Klage über den Schaden, den die Nachbarschaft von Bildern mit ganz anderen Farbensystemen, den die reiche Ausschmückung des Saales mit starken architektonischen Gliederungen und Vergoldungen der Nachtwache zufügen, mußte durch Isolierung des Bildes und durch die Wahl eines diskreteren Aufstellungsraumes erledigt werden. Wenigstens zum Teil. Empfindlich und auf Schwebungen gestimmt, wie die Nachtwache ist, mußten auch Verstimmungen durch zufällige äußere Einflüsse vermieden werden. War die störende Pracht des Saales ausgeschieden, so blieb immer noch die Störung, die von den Farben der Galeriebesucher ausgeht. Jede heftige Kostümfarbe, die ein Besucher vor das Bild trägt, wirkt wie ein Flecken, und diese Wirkung im Interesse des Bildes abzuschwächen, mußte man zu dem Mittel greifen, dem Saal nur eine Türe zu geben, die als Eingang und Ausgang zugleich dient, also das anhaltende Vorübergehen vor dem Bild beseitigte. In Dresden hat man für Raphaels Sixtinische Madonna, die doch ganz andere, derbere Farbennerven hat, das gleiche getan, bloß um die Unruhe im Saal zu vermindern und dem Beschauer einige Sammlung zu erlauben. Für die sehr viel kompliziertere Kunstwirkung von Rembrandts Nachtwache eine entsprechende Gestaltung und Anordnung des Zuschauerraums zu finden, blieb eine Aufgabe für sich.

Im Frühjahr 1901 trat eine von der holländischen Regierung berufene Kommission von einigen zwanzig Sachverständigen aus Holland zusammen, der ein Versuchsgebäude zur Beurteilung der verschiedenen Beleuchtungsmöglichkeiten der Nachtwache zur Verfügung gestellt wurde. Sie hat über die mannigfachen Experimente, welche von Juli bis Dezember 1901 angestellt wurden, in einem amtlichen „Rapport aan Hare Majesteit de Koningin“ im Mai 1902 berichtet.

Das allgemein Interessante des Falles ist, daß die Kommission nach wiederholten Versuchen, in den bisherigen Räumen des Reichsmuseums die gesuchte günstige Lichtwirkung zu erzielen, mit der bislang herrschenden Übung, große Bilder, ohne Rücksicht auf ihre Sonderart, in Oberlichtsälen aufzustellen, brach. Man war der Meinung, daß bei Oberlicht Wand und Fußboden zu hell seien, daß also damit ein Bild wie die Nachtwache um seine Kontrastwirkung gebracht werde und flach erscheine. Auch verzichtete man lieber auf die stärkste Verdeutlichung und Belichtung aller Einzelheiten, um dafür den größten Eindruck der Gesamtwirkung des Bildes zu gewinnen. Dieser ergab sich bei südwestlichem Seitenlicht und direkt einfallendem warmem Sonnenlicht. Der möglichen Schädlichkeit der unmittelbaren Bestrahlung dachte man durch Leinenpapier an den Fenstern zu begegnen. Eine verschiebbare Decke im Versuchsgebäude ermöglichte, die im Verhältnis zum Bild wünschbare Höhe des Ausstellungsraumes zu bestimmen. Die Kommission einigte sich also auf eine Beleuchtung, die der starken und warmen Lichtart des Bildes selbst entsprach. Rahmen und weitere Umgebung sollten nicht durch Prunk ablenken; der Saal solle einfach (aber „deftig") ausgestattet werden. Dem Bericht lag der Entwurf des Architekten des Reichsmuseums, Cuypers, für einen neuen Anbau bei.

In diesem Sinn haben dann Regierung und die Abgeordneten der Kammer beschlossen und die Mittel zur Erbauung eines neuen Anbaues bewilligt. Ein nicht unerheblicher Teil der Kosten ist durch private Beiträge, bei denen der alte Maler Israels und Dr. Bredius in erster Reihe standen, gedeckt worden. So ist die gegenwärtige Aufstellung zustande gekommen.

Wie sehr die Wirkung des Bildes verbessert worden ist, hat allgemeine Anerkennung gefunden. Hier seien also nur die Beschwerden, die bis heute andauern, kurz zusammengestellt.

Die zuvor von uns getadelte niedere Aufstellung ist geblieben. Ein Holländer, Herr Schmidt-Degener, hat endlich den Mut gefunden, folgendes darüber zu schreiben: „Die böse Panoramaabsicht, Rembrandts Phantasieraum unmittelbar an den Fußboden des Saales stoßen zu lassen, müssen wir für immer vergessen. Daß Banning Cocq und sein Leutnant in das Publikum hineinmarschiert, das war ein Gipfel von Kunstbefriedigung, wie ihn

das vergangene Geschlecht suchte. Diese Aufstellung ist fast so schlimm, wie die Verstümmelung. Die Nachtwache ist als Staffeleibild, nicht als Wandschmuck gedacht. Der Rahmen sollte sie von der Wand trennen, statt sie mit der Wand zu verbinden, wie es jetzt der Fall ist. Diese falsche Rahmung macht das Bild flächig und verdirbt seine Tiefenwirkung. Man gebe dem Bild einen breiten, schwerprofilierten, altgoldenen Rahmen, dazu eine schwache Neigung nach vorn, und lasse es auf einem Wandsockel von ungefähr 75 Zentimeter Höhe aufruhen, so daß die Rembrandtsignatur in Augenhöhe kommt [1])." Unmittelbar nach Eröffnung des neuen Saales hatte ich meine Beanstandung in der Kunstchronik vom 24. August 1900 veröffentlicht. Zur Ergänzung dessen, was kürzlich Herr Schmidt-Degener, wie eben angeführt, geäußert hat, sei einiges aus jenem älteren Aufsatz kurz wiederholt. Die Wand der Nachtwache ist horizontal in eine holzgetäfelte und darüber eine grünblau schablonierte (jetzt mit einem tiefblauen alten Wandteppich in Utrechter Sammet bespannte) Fläche geteilt. Vertikal ist sie von durchlaufenden Pilastern gegliedert, die zugleich die seitlichen Rahmen der Nachtwache bilden und sie somit als Wandschmuck in die Wandfläche einbinden. Die große Pilasterordnung hat, wie seit Palladio hundert- und tausendmal bewiesen ist, kleine Geschoßteilungen monumental zusammenzufassen und einen neuen Größenmaßstab zu schaffen. Daher ist die Wirkung der Wanddisziplin, daß das Bild verkleinert und gedrückt wird. Da das Bild aber fraglos die Hauptsache sein soll, hat man die Wahl, die große Ordnung der Pilaster zu entfernen oder sie durch kleine Querteilungen unschädlich zu machen. Das Bild muß einen eigenen Rahmen haben und nicht in eine beherrschende Wand eingegliedert werden. Die Wardeine der Tuchmacher wirkten auf einer Wand mit kleinem Tapetenmuster groß; die Nachtwache wird durch den Größenmaßstab einer unpassenden Wandgliederung verkleinert.

[1]) „Onze Kunst", 31, 1917, I, S. 5 ff.

2.

Fromentins Kritik der Nachtwache.

Die Analyse, die Fromentin gegeben hat, soll hier im Zusammenhang skizziert werden; bei der vorwiegend technischen Ausdrucksweise dieses Maler-Schriftstellers, die für den Laien nicht ohne weiteres verständlich ist, erscheint es nötig, die Grundgedanken herauszuarbeiten. Dabei darf man sich nicht abschrecken lassen, wenn das Urteil Fromentins äußerlich nur Tadelndes enthält; das Bild ist soviel gepriesen worden, daß zu seinem Lob fast nichts mehr zu sagen ist. Fromentin setzt es in Schattierung.

Niemanden, beginnt Fromentin, werde ich überraschen, wenn ich sage, daß die Nachtwache keinen Reiz und keinen Zauber („charme") besitzt; hierin ist sie unter den berühmten Gemälden einzig; sie verblüfft den Beschauer, setzt ihn außer Fassung, imponiert ihm, aber sie besitzt nicht die Schmeichelei, uns sofort zu überzeugen; ihr erster Eindruck erregt leicht Mißfallen. Nun übergehen wir, was Fromentin über die Aufstellung des Bildes sagt, da der vorige Aufsatz sich mit dieser Frage beschäftigt hat. Mit dem Sujet, über das so viel geschrieben worden ist, wer die Personen sind und was sie tun, mit der Bezeichnung des Bildes als Nachtwache, als seien hier Menschen dargestellt, die nachts zu den Waffen gegriffen haben und ausrücken, mit dem angeblichen Rätsel der Beleuchtung hält sich Fromentin nicht auf. Nacht und Dunkel seien für Rembrandt so regelmäßige Ausdrucksmittel, daß der Fall der Nachtwache nichts Besonderes enthalte; überall sei ihm das Dunkel Gegensatz und Mittel, um das Licht zur Wirkung zu bringen (c'est avec la nuit qu'il a fait du jour). Man pflege das Bild als die höchste Äußerung von Rembrandts Genius zu verehren. Wenn das begründet sei, so müsse es sich durch eine künstlerisch-technische Analyse bewähren. Nach so viel Seiten das Bild gelobt werde, nach so viel Gesichtspunkten müsse sich die Kontrolle erstrecken, und so unterwirft Fromentin die Nachtwache einer

vierfachen Kritik, nach der Seite der Komposition, des Kolorits, der Maltechnik und des Helldunkels.

1. Über die Komposition seien die Meinungen heute noch ebenso geteilt wie 1642, als das Bild eben fertig war. Das Abenteuerliche und Willkürliche der Gruppierung entzückte die einen und stieß die anderen ab. In der Gesamtanordnung findet Fromentin eine Unentschlossenheit, die auf die Konzeption zurückgehen muß, etwas unsicher Zusammenhangloses und ungeschlossen Löcheriges, wodurch eine wirksame Farbenrelation unterbunden wird. Im ganzen keine überzeugende Wahrheit und wenig eigentlich fruchtbare malerische Motive; im einzelnen aber seien, und das müsse bei einem bereits so erfahrenen Porträtisten überraschen, die Figuren nicht geglückt. In den Gesichtern sei der Ausdruck nicht herausgekommen, die Bewegungen seien nicht sprechend; die Hände fassen schlecht und die Kopfbedeckungen sitzen nicht gut; die Füße, durch deren klaren Aufbau die Figur Haltung bekommt, seien durch Schatten verhüllt, und das Verhüllungssystem mache überhaupt den Gesamtaufbau unklar. Mit den Kostümen sei es nicht anders als mit dem Ausdruck der Gestalten; denn sie seien nicht recht natürlich und säßen nicht. Man finde schließlich die ganze abenteuerliche Romantik der Komposition in der Gestalt und Erfindung jenes Kindes konzentriert, das mit einem rätselhaften Hahn am Gürtel gleich einer Lichtexplosion die Schatten unterbreche. Zu sagen, was diese kleine Gestalt bedeute, sei ein vergebliches Bemühen, da denn der Rationalismus überhaupt vor Rembrandt kapitulieren müsse. Es möge eben ein unkontrollierbarer Einfall sein, wie hundert ähnliche, die sich in den Schöpfungen dieses Künstlers finden.

2. Wenn nach der Seite des Kolorits Rembrandt zweifellos zu den größten Koloristen gehöre, d. h. zu denen, die in der Farbe ein sprechenderes Ausdrucksmittel als etwa in der Zeichnung und Linie gefunden haben, so falle die Nachtwache aus dem Kreis der charakteristischen Werke dieser Gattung heraus. Während alle großen Koloristen — von der Verschiedenheit ihrer Methode und ihres Farbensinnes im einzelnen abgesehen — Licht und Schatten allemal auf dem Substrat des Farbentons entwickeln, die Farbe ihrer Qualität nach also in Licht und Schatten gleich lassen, zeigt die Nachtwache das Umgekehrte. Licht wie Schatten löschen die Farbe aus; das

Bild hat Valeurunterschiede, aber keine Farbenkontraste; daher eine Reproduktion, die sich auf die Ausdrucksmittel von Schwarz und Weiß beschränken würde, der Idee des Bildes vollständig gerecht werden könne.

3. Die technische Durchführung ist ein besonders wertvoller Prüfstein; denn ein gut gebauter Satz, ein richtig gewählter und schlagender Ausdruck beweist allemal, daß der Künstler genau wußte, was er wollte. Die Nachtwache sei nicht gut gemalt. Die sonst so sichere und erfahrene Hand Rembrandts suche man vergebens. Betrachte man die Stoffe, die Waffen, kurz, alles Akzessorische, überall springe das auffallend Unsichere ins Auge, eine unnütze Pastosität, hier etwas Übertriebenes und dort etwas Abbreviiertes, derart, daß die angewendeten Mittel nie im richtigen Verhältnis zur mutmaßlichen Absicht stehen, als wäre der Künstler in einer beständigen Überreiztheit gewesen, die ihn gehindert habe, das richtige Wort zu finden.

4. Das Helldunkel nennt man Rembrandtisch, nicht als hätte er es erfunden, sondern weil er seine Behandlung zur höchsten Vollkommenheit gebracht hat. Welcher ästhetischen und psychologischen Wirkungen es fähig ist, hat niemand im gleichen Umfang wie Rembrandt zu zeigen vermocht. Was Fromentin an dieser Stelle davon sagt, kann kaum besser ausgedrückt werden. Die Nachtwache aber läßt etwas Besonderes gewahren. Während das Helldunkel für die anderen Meister, die sich desselben bedient haben, und oft auch für Rembrandt ein Ausdrucksmittel bleibt, teils um das körperliche Relief zu steigern, teils um die Farbenwirkung zu erhöhen und zu verschönern, ist es hier Selbstzweck geworden. Rembrandt erscheint in diesem Bild als ein Monomane des Lichts. Die Frage erhebt sich nun, ob jeder Gegenstand das Vorwalten dieses Ausdrucksmittels des Übernatürlichen und Geheimnisvollen erträgt, und ob die Magie zu Vorstellungen gewöhnlicher Wirklichkeit paßt. Hiermit ist der Nachtwache das Urteil gesprochen. Daß Rembrandt trotz der besonderen Anforderungen des Stoffes nicht von seiner Manier lassen wollte, beweise, daß für ihn das Licht nicht so sehr ein Werkzeug war, das ihm diente, als ein Dämon, von dem er besessen war (la lumière l'a possédé, gouverné, inspiré jusqu'au sublime, conduit jusq'à l'impossible et quelquefois trahi).

Von hier gesehen, finden sich die Unentschlossenheiten und Unsicher-

heiten, die der Kritiker zu seinem eigenen Erstaunen wahrnahm, auf ihren Ursprung zurückgeführt. Es war ein gesetzter Widerspruch, einen Vorgang der Wirklichkeit durch eine Ausdrucksform des Nichtwirklichen darstellen zu wollen. Das Zudrängen der Phantastik störe die sachliche Gegebenheit eines Stoffes aus der nüchternen Wirklichkeit; dieser Widerspruch mache die ausführende Hand nervös und raube ihr die Ruhe; die Durchführung des Bildes sei mehr keck als entschlossen. Deshalb dürfe die Nachtwache, so bezeichnend immer für Neigungen und Wünsche Rembrandts, so reich an Anregungen und Möglichkeiten, nicht sein Meisterwerk genannt werden.

Soweit Fromentin. Einzelne nähere Ausführungen haben wir an anderer Stelle mitgeteilt, wo denn auch Gelegenheit war, auszusprechen, daß wir mehr das einzelne seiner Kritik, als das allzu systematische Ganze für richtig und wertvoll halten[1]).

Nach allem bleibt es erstaunlich, daß in den fünfundzwanzig Jahren seit dem Erscheinen seines Buches niemand die Debatte ernstlich hat aufnehmen wollen. Wieviel ist nicht über den Laokoon und den belvederischen Apoll, über Raphaels Sixtinische Madonna oder Michelangelos Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle geschrieben worden! An Rembrandts Nachtwache sind umständlich nur die äußerlichen Fragen, die ihrer Benennung, ihrer Erhaltung, ihrer Aufstellung, debattiert worden. Man kann darin den unerfreulichen Beweis erblicken, daß die grundlegenden ästhetisch-künstlerischen Probleme ihre Wichtigkeit eine Weile völlig gegen Äußerlichkeiten eingebüßt hatten, und daß uns mit dem Überwuchern von Kritik und Forschung, den Vorstadien der Kunstbetrachtung, der Maßstab aus den Händen geglitten ist, mit dem jene Hauptfragen ernsthaft wissenschaftlich, d. h. mit sachlichen Argumenten und nicht nur subjektiv ad hominem geprüft werden können.

---

[1]) Ich bemerke jetzt, wo die während des Krieges erschienene Literatur allmählich zugänglich wird, daß sich in der italienischen Zeitschrift „L'arte" eine lange Folge von Aufsätzen „Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte" von Mary Pittaluga findet, B. 20 und 21, 1917. 1918.

3.

Die Architekturen auf den Hintergründen Rembrandtscher Bilder.

Die Frage nach dem Stilcharakter der Architekturen, denen man auf Rembrandts Gemälden, Radierungen und vereinzelt auch auf seinen Zeichnungen begegnet, erfordert eine genaue Untersuchung, wovon ich das folgende nur als ein Stück und einen vorläufigen Beitrag bezeichnen will. Daß Rembrandt in den architektonischen Dekorationen seiner Bilder dieselbe Treue angestrebt hat wie in Kostüm und Charakter seiner Figuren, darf wohl angenommen werden. Modelle standen ihm aber in Holland auf dem Gebiet der Architektur nicht ebenso zur Verfügung, wie sie ihm für die äußere Erscheinung des Figürlichen die Judengassen von Amsterdam boten. Nur die Vorliebe für die schattenreichen, engen, gewölbten Durchgänge (oben S. 291 f.), wie sein eigenes Haus (ähnlich dem, was man in München ein „Durchhaus“ nennt) einen besaß (S. 681), mochte sich in seiner nächsten Umgebung gebildet haben. Will man herausheben, was den Architekturen Rembrandtscher Bilder ihr charakteristisch Unterscheidendes verleiht, so wären zwei Liebhabereien zu nennen, die Neigung für Zentralbauten mit strebepfeilerartigen Widerlagern und die Bevorzugung des Rundbogens. Vergegenwärtigt man sich nun die großen kirchlichen Monumente gotischen

Stils, die Holland besitzt, so muß es auffallen, mit welcher Bewußtheit und Absicht Rembrandt sie vermeidet und, etwa in den Radierungen der Medea (B 112) oder der Austreibung der Händler aus dem Tempel (B 69), Gewölbe und Gewölbegurten im Rundbogen gibt. Soviel mir bekannt geworden ist, hat sich niemand über diesen architektonischen Geschmack ausgesprochen, hat ihn noch niemand zu erklären versucht. Blanc hat gelegentlich das Wort: byzantinisch zur Charakteristik Rembrandtscher Prospekte hingeworfen. Aber woher soll der Künstler diese Dinge gekannt haben? Allerdings sind nicht nur die Gesamtaufrisse, sondern auch die Einzelformen, Fenster und Tore, ein deutlicher Rundbogenstil.

Die Gedanken, die ich mir lange über die Herkunft der Rembrandtschen Architekturformen gemacht, erhielten eines Tages eine bestimmtere Richtung, als ich zum so und so vielten Male das Inventar von 1656 durchlas und dabei an einer Nummer stutzte, die lautet: „Gants Jerusalem von Jacob Calot.“ Ein Callotscher Stich von Jerusalem war mir freilich noch nicht vorgekommen; auch wollte sich, als ich in Meaumes Katalog seiner Werke suchte, zunächst nichts derart finden, und auch die Kupferstichkabinette, in denen ich bei der nächsten Gelegenheit die Blätter des Meisters durchnahm, enthielten das gesuchte Blatt nicht. Vielmehr ergab sich, daß, wo immer Callot in den zahlreichen Folgen seiner biblischen Darstellungen Architekturen angegeben hatte, diese Hintergründe und Räume Architektur des siebzehnten Jahrhunderts in den geläufigen, zum Barock neigenden Renaissanceformen waren. So stand die Untersuchung wieder still, bis ich in Baldinuccis Buch, Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa professione, bei der Lektüre der Biographie Callots auf folgende Stelle stieß: Quest'anno pure 1620 intagliò il frontispizio del libro intitolato Trattato delle piante e immagini de' sacri Edifizj di Terra santn disegnate in Jerusalemme dal Padre Fra Bernardino Amico di Gallipoli de' Minori Osservanti, e similimente tutti gl' intagli contenuti in esso libro in numero di 34 pezzi, che sono le piante, proffili, alzate, e spaccati delle

sacrate fabbriche di que' luoghi ove fu operata nostra Redenzione, ed i rami di queste carte si conservano anche essi nella Real Guarda-roba del Granduca (in Florenz). Es folgt noch ein Zeugnis über die Treue und Zuverlässigkeit dieser Aufnahmen.

Mit dieser Notiz fand sich nun auch das Gewünschte bei Meaume II, 211 f. unter einer Rubrik, in der ich es zuvor nicht vermutet und gesucht hatte: **Estampes gravées pour orner des livres traitant de matières profanes.** (Nr. 455—489.) Das Buch selbst aber mit den Callotschen Stichen war nicht sofort zu beschaffen; denn mehrere große Bibliotheken und Kabinette, bei denen angefragt wurde, besaßen es nicht. Indessen kam es nach einiger Zeit durch die Freundlichkeit des bekannten Frankfurter Buchhändlerhauses Jos. Bär & Co. leihweise in meine Hände. Der genaue Titel ist dieser:

Trattato | delle piante ed immagini | de sacri edifizj di | Terra santa | Disegnate in Jerusalemme | secondo la regola della | Prospettiva e vera misura | della lor grandezza | Dal R. P. F. Bernardino | Amico da Gallipoli dell' | Ord. di S. Francesco de Minori osservanti | Stampate in Roma e di nuovo | ristampate dall istesso Autore | in più piccola forma | aggiuntovi la strada | dolorosa & | altre | figure | In Firenze appresso Pietro Cecconcelli alle stelle Medicee con licenza de Superri 1620[1]. Aus dem Widmungsschreiben an den Großherzog Cosimo II. von 1619 ergibt sich, daß der genannte Minorit um 1590 fünf Jahre im heiligen Land zugebracht hatte, wo die Franziskaner die Kustodie der heiligen Stätten besaßen. Die Pläne und Ansichten hat er selbst gezeichnet. Auf den Stichen meines Exemplars stand Callots Name (dies war seine Florentiner Periode) nicht. Doch ist zu bemerken, daß es abweichende Exemplare geben mag. Meaume spricht nämlich von „quelques figures spirituellement touchées" auf diesen Ansichten. Eine solche figürliche Staffage war auf den mir vorliegenden Blättern nirgends zu sehen. Das Buch enthält 65 Seiten und 5 Bl. in Quart oder Kleinfolio. Die Kupfer sind besonders eingeheftet. Die Zensurlizenz ist Rom, Juli 1609, datiert.

[1]) Der „Trattato" des Bernardino Amico ist in Röhrichts „Bibliotheca geographica Palaestinae", 1890, unter Nr. 1596 verzeichnet.

Der Ansichten von Jerusalem sind es zwei. Zwischen S. 55/56 das gegenwärtige Jerusalem, vom Ölberg aus gesehen, und zwischen S. 56/57 eine Rekonstruktion des alten Jerusalem, aber von der entgegengesetzten, also Westseite aufgenommen. Hier ist dann Golgatha und das heilige Grab außerhalb der Mauern gezeichnet, und sämtliche biblischen Stätten eingetragen. Der Verfasser bemerkt im Text, daß diese Ansichten nicht wie die anderen Tafeln auf genauen Messungen beruhen, sondern auf Grund der Zeichnungen eines Ordensbruders P. Antonino d'Angioli gegeben, von ihm selbst aber korrigiert seien.

Der Callotsche Stich nach der ersten der beiden Aufnahmen, also Jerusalem am Ende des sechzehnten Jahrhunderts, wird hierneben ein wenig verkleinert in der Abbildung veröffentlicht. Die Maße der Plattengröße des Originals betragen 29 cm Breite und 22,8 cm Höhe (mit dem Text).

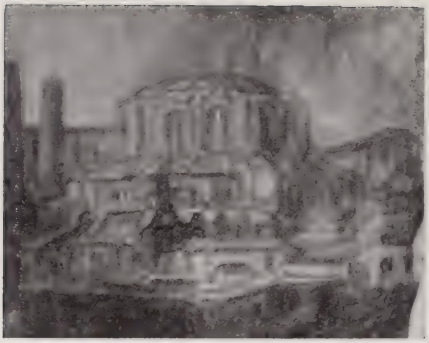
Jeder, der mit den Rembrandtschen Architekturformen vertraut ist, wird sofort gewahren, daß der Meister dieses Blatt von „gants Jerusalem", das er besaß, mit Nutzen betrachtet hat. Sowohl an die Gebäudegruppen der Umgebung, wie besonders an das von Säulen und Rundbogenarkaden getragene Tempelchen rechts finden sich Anklänge bei Rembrandt. Hier hatte er ferner den Gesamteindruck von Zentralbauten, Kuppeln, und zwar ohne die Minarette, die sonst die Silhouette türkischer Städte so wesentlich verändern. Was indessen die einzelnen Bauten anlangt, so braucht man nicht nach genauer „Beeinflussung" zu suchen. Die Muster für die Einzelgestaltung hat sich Rembrandt sicher aus mehrfachen Quellen geholt, und auch davon meinen wir, die richtige Fährte gefunden zu haben.

Die Architektur des Petersburger David- und Absalombildes (Abb. Nr. 87 und hierneben im Ausschnitt etwas größer) erinnert auffällig an eine stadtrömische Ruine, die sogenannte Minerva Medica, einen achteckigen Zentralbau, der wahrscheinlich ursprünglich das Reservoir einer Wasserleitung gewesen ist und von der modernen topographischen Forschung Nymphaeum Alexandri genannt wird. Die Übereinstimmung im Vortreten des Nischenkranzes im Erdgeschoß nach außen, im System der Strebepfeiler (welches Durm im Handbuch der römischen Architektur eine Vorwegnahme der Gotik genannt hat), in der Kuppelform, springt in die Augen. In seiner

1 Arco di Pilato. 2 Bellem. 3 Buttiçella. 4 dove fu angariato il Cirineo. 5 Casa del ricco Epulone. 6 Casa di Veronica. 7 Casa di Marco. 8 Casa de lestre Mª. 9 Conuento de li trattinarei. 10 campo Sto. 11 dove fu cõcreata M V. 12 dove fu cõcreata M V. 13 dove fu cõcreato X℘. con sua Madre. 15 dove fu carcerato S Pietro. 16 dove fu decolato S Giacomo minore. 17 dove morì M V. 18 dove l'Ebrei uolsero arrobare il corpo di M V. 19 dove giunse S Pietro. 20 dove salomõ edificava le done. 21 dove l'Ebrei nascosero il fuoco S. 22 dove si mascherò X℘ doppo la 23 uolta del mal consiglio. 24 dove cõparse la Stella a Magi. 25 dove nacque Elia profeta. 26 dove nacque Abacue profeta. 27 dove nacque Ilghiolo di Dio. 28 monte oliueto. 29 li sepolchri. 30 metana Giudea. 31 dove abitauano li Ebrei. 32 dove dice che dõne uolsellero cõprire. 33 dove si vedeno gli campani sopra Mõte Sion. 34 dove stauano li romani preteri. 35 dove fu sepolto cõ le Christiani. 36 dove nacque S Tomaso. 37 forte de la Madonna. 38 Spedale. 39 Tempio moderno ne luogo di Ioan Bº. 40 Castello di Pisani. 41 Monte di Mori. 42 Natatoria Siloe. 43 Porta Aurea. 44 Porta Stercoraria. 45 Stelario. 46 Piaza grande del'. 47 Palatio Ducale. 48 Porta Asinaria. 49 Palazo di Pilato. 50 Palazo Erode. 51 Palazo Adonas. 52 Palazo detto la Sala. 53 Bastia. 54 Piscina. 55 Porta de Mercati. 56 Porta Leonina. 57 Porta Stercoraria. 58 Fiume. 59 Sepolchri di Re. 60 Sepolchri Profeti. 61 Tempio della Madonna. 62 torre Antonia. 63 Sepolchri de li Turchi. 64 Sepolchri. 65 Sepolchri. 66 Sepolchri. 67 sepolchri de la Madonna dove fu nascosto S. Iacomo.

193. Callot. Jerusalem

Stich



194. Architektur. Ausschnitt aus dem Gemälde: Die Versöhnung König Davids mit Absalom (siehe Abbild. 87). St. Petersburg

195 196. Alte Stiche nach der Ruine der sog. Minerva medica in Rom

Kupferstichsammlung besaß Rembrandt, wie uns das Inventar verrät, „een boeck vol teeckeningen van alle Roomsche gebouwen en gesichten van alle de voornaemste meesters", weiter ein Buch mit Stichen nach Architekturen; auch die Werke von Heemskerck, der 1532—36 in Rom war und unendlich vieles dort nach antiker Plastik und Architektur gezeichnet hat, wovon eines und das andere später auch gestochen wurde. In einem der Skizzenbücher Heemskercks, die in das Berliner Kupferstichkabinett gelangt sind, findet sich die „Ruine eines Kuppelgebäudes nach Art der sogenannten Minerva Medica" gezeichnet [1]). Das große römische Panorama, das Heemskerck gezeichnet hat (ich habe de Rossi noch selbst in der Adunanz des Römischen Instituts darüber vortragen hören), und welches in den Antiken Denkmälern II veröffentlicht worden ist, gibt die Ansicht von einer anderen Seite und enthält also die Minerva Medica nicht. Vor die Frage gestellt, welche älteren Stiche Rembrandt gesehen haben könnte, forschte ich zunächst in den bekannten Stichsammlungen römischer Ruinen aus dem sechzehnten Jahrhundert, bei Lafreri, bei Cavalleriis, danach in Du Peracs vestigi. Aber nirgends fand sich eine Aufnahme des gesuchten merkwürdigen Baues. Aus dieser Not half mir der verehrte Direktor der Viktor Emanuelsbibliothek in Rom, der inzwischen im Kriegsanfang verstorbene Graf Domenico Gnoli, mit seiner großen Kenntnis und bewährten Güte. Er hat mir die gewünschten Stiche herausgesucht und die hier mitgeteilten Photographien machen lassen. Die eine Aufnahme, im Breitformat, ist aus Roma antica di Alò Giovannoli da Città Castellana, libro primo tav. 78. In Roma l'anno 1619. Die zweite, in Hochformat, aus Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque hodiernis monumentis — liber primus — summo cum studio incisus ac delineatus a Jo. Maggio Romano tav. 21, Roma 1649. Es verschlägt nicht, daß das Datum des zweiten Stichs später ist als das Bild von Rembrandt. Wenn nicht dieselben, so mochten ähnliche Ansichten Rembrandt vor Augen gekommen sein und ihm Anregung gegeben haben.

[1]) A. Michaelis, „Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks" im „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", VI (1891), 102, auf Blatt 49 v. des zweiten Bandes.

Rundbauten römischen Motivs sind auch in den Architekturprospekten der älteren niederländischen Malerei nicht eben selten. Bei denen, die in Rom studiert haben, wird der Sibyllentempel von Tivoli eine Art Inventarstück. Jan van Scorel gibt römische Bauten; der alte Brueghel und Valckenburch mögen sich ihren Babelturm aus römischen Motiven zusammenphantasiert haben. Dagegen haben die älteren, wie Patinier, wo sie Rundbauten geben, (Wien, Ruhe auf der Flucht, Martyrium der heiligen Katharina; Berlin, Ruhe auf der Flucht) in der Regel gotische Einzelformen, so daß ihre Modelle eher in nordischen Zentralbauten zu suchen sein werden. Um so mehr römische Bauten konnte Rembrandt bei den ihm unmittelbar voraufgegangenen Malern, bei seinem Lehrer Lastman (von dessen Obelisken, Aquädukten zuvor die Rede war), bei den Pijnas, Tengnagel, die zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Italien gearbeitet haben, in den Hintergründen ihrer Bilder finden.

Bei Rembrandt, der nicht in Rom war, ist es eine Äußerung seines starken, fast wissenschaftlich gründlichen Vergegenwärtigungsbedürfnisses, daß er die antiken Architekturmotive studiert hat. Auf der Radierung von Petrus und Johannes (1659 B 94) gibt er den Tempel von Jerusalem mit seinen zwei berühmten Säulen und einer sehr weiträumigen, amphitheaterartigen Architektur. (Hierzu ist zu bemerken, daß der Raum vorn, wo die Handlung spielt, nicht als die „schöne" Tempeltüre gedacht zu sein scheint, sondern als eine Portalöffnung, genau wie die gegenüber in der Ferne sichtbaren Toröffnungen zu den Rängen dieses Amphitheaters.) Es kann sein, daß hierbei Motive römischer Zirkusbauten, wie etwa bei Du Perac, Tafel 11 und 26, die Ruinen des Zirkus Maximus und des kastrensischen Amphitheaters, vorgeschwebt haben, ebenso wie für den großen Rundbau hinter den beiden Säulen eine Erinnerung vielleicht des Hadrianischen Mausoleums. Ähnlich mag es mit der Pilasterordnung sein, die Rundbogenfenster umrahmt, wie sie die Fassade an dem Palast des Berliner Susannabildes zeigt.

Hierzu kommen weiter die Anregungen, die Rembrandt von Moscheenbauten empfing, die wenigstens in Konstantinopel die byzantinische Bauweise in gerader Linie fortsetzten. Das Inventar nennt ausdrücklich: „een

boeck vol Turcxe gebouwen van Melchior Lorich, Hendrik van Aelst, en andre meer, uytbeeldende het Turcxe leven." Man kann ſich denken, mit welchem Intereſſe Rembrandt des Melchior Lorichs' (vgl. Bartſch, „Peintre-Graveur", IX, 500 ff.) Holzſchnitte türkiſcher Trachten, alle die mannigfaltigen Turbane der Großen, den überreichen Perlen- und Edelſteinſchmuck auf den Bruſtbildern der Sultaninnen betrachtet hat. Die Hintergründe dieſer türkiſchen Figuren haben meiſt Architekturen; hier begegnen dann die Bajazet- und Achmedmoſchee, auch die alte Sophienkirche, mit Strebepfeilern am Kuppeltambour, vor allem aber mit jener flachen Kuppelform, die Rembrandt gern anwendet[1]).

Ferner iſt an romaniſche Bauten des Nordens zu denken. Für die Neigung zum Rundbogen bei Innenräumen Jan van Eycks iſt zu erinnern, daß die Kathedrale von Brügge, S. Donatian, an deren Stelle ſich heute ein freier Platz befindet, romaniſch war. Auguſt Griſebach hat in den „Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft", V (1912) S. 207 ff. die Architekturen auf niederländiſchen und franzöſiſchen Gemälden des fünfzehnten Jahrhunderts verfolgt und das Vorherrſchen der Gotik feſtgeſtellt; für Jan van Eyck insbeſondere bedeute eine romaniſche Einzelform kein „Renaiſſancegefühl", ſondern Anlehnung an irgendeine Wirklichkeit. Als aber bei uns zur Zeit der Spätgotik die Neugier für das Antikiſche aufkam, hat man vielfach auf der Suche nach dem Nichtſpitzbogigen das Romaniſche mit dem Antiken weſensgleich geachtet, da man Antikes nur aus italieniſcher Übermittlung kannte. Dieſe Verwechſlung zwiſchen Romaniſchem und antik Römiſchem iſt von der Forſchung noch nicht genügend aufgeklärt worden[2]). In dem Augenblick, wo ſich hiſtoriſcher Rationalismus meldet und die naiv mittelalterliche Einrahmung der heiligen Geſchichten ſtört, mußte man zu römiſchem oder, was gleichwertig ſchien, zu romaniſchem Stil der Architekturbühne greifen. Das in unſerem Zuſammenhang Merkwürdige iſt, daß

[1]) In der Kieler Diſſertation von Hans Harbeck, „Melchior Lorichs", 1911, die ich veranlaßt habe, hat ſich für weitere Beziehungen zu Rembrandt nichts ergeben wollen.

[2]) Zwei belangreiche Heidelberger Diſſertationen ſind auf dieſe Frage in den jüngſten Jahren eingegangen. E. Spaeth, „Kleine Beiträge zur Geſchichte der Augsburger Plaſtik um 1500" („Der Münchener Silberaltar" von Georg Seld, 1492), 1920/21 (noch ungedruckt), und Rich. Schmidt, „Der Turm der Kilianskirche zu Heilbronn", gedruckt 1920.

auch bei Rembrandt in diesem Sinn romanische Formen begegnen. Durch einen glücklichen Fund und die treffende Beobachtung H. de Groots ist die Aufmerksamkeit auf eine Zeichnung Rembrandts von 1640 gelenkt worden, welche die Abteikirche von S. Albans in England darstellt und deren romanische Formen wiedergibt. Der schwere (normannische) Vierungsturm scheint sich durch eine Reihe von Werken Rembrandts (die de Groot aufzählt) verfolgen zu lassen [1]).

Sicher ist damit die Liste der Quellen, aus denen Rembrandts Architekturstil zusammengeflossen ist, nicht erschöpft. Dies muß noch weiter verfolgt werden. Auch sind wir weit entfernt, zu behaupten, daß man im Einzelfall bestimmte Vorlagen werde nachweisen können; wir glauben das nicht einmal für das von uns selbst gegebene Beispiel der Minerva Medica. Ähnlichkeiten dieser Art sollen mehr die Richtung andeuten, aus der Rembrandt die Anregungen gekommen sind; aus den sachlichen Gegebenheiten byzantinisch-türkischer, jerusalemischer, römischer antiker und romanischer Bauten, aus anderen Motiven mehr und aus eigenen Zutaten ist sein Architekturstil zusammengewachsen.

Diese kleine Quellenuntersuchung würde für sich wenig bedeuten. Sie gewinnt erst Interesse durch die erneute Beobachtung, daß es dem Künstler in seinen biblischen Darstellungen doch um etwas wie historische Treue zu tun war [2]). Er wünschte sich von der architektonischen Szenerie der rö-

---

[1]) H. de Groot in „Oud Holland", 39 (1921), 1 ff., mit den bildlichen Nachweisen. Der Verfasser, der schon früher eine Zeichnung mit englischem Architekturmotiv nachgewiesen und daraus im Verein mit anderen Belegen auf eine Reise Rembrandts nach England geschlossen hat, nimmt zu dieser Reise von 1661/62 nunmehr eine zweite, frühere Reise des Meisters nach England für 1640 an. Ohne in eine Kritik dieser Annahme hier einzutreten, möchte ich nur ein kleines Fragezeichen anfügen. Rembrandt hat römische Ansichten in den Hintergründen seiner Bilder angebracht, ohne Rom gesehen zu haben. Er besaß dafür Stiche und Zeichnungen. Auch hat er sich „furatische Miniaturen" abgezeichnet, um sie gelegentlich zu verwenden. Es kann so auch für englische Kirchen gewesen sein. Inzwischen hat Hofstede de Groot eine zweite englische Ansicht (Schloß Windsor), ebenfalls 1640 bezeichnet, gefunden, deren Veröffentlichung in „Oud Holland" bevorsteht. (Gef. briefliche Mitteilung des holländischen Gelehrten.)

[2]) Siehe auch oben, S. 152 f., wo die Kritik Jean Louis Balzacs († 1654) an Heinsius' „Herodes infanticida" als Beleg der aufkommenden historisch-rationalistischen Empfindlichkeit erwähnt wurde. Man findet diesen literarischen Streit jetzt umständlich

mischen Kaiserzeit, in der die evangelische Geschichte spielt, er wünschte sich von orientalischer Bauphantasie, von dem Aussehen der Stätten der Passion genauere Kenntnis zu verschaffen. Dies ist ein anderer Geist, als in dem auf den alten Mosaiken Jerusalem und Bethlehem als Städte mit Mauern und großen Gebäuden dargestellt, oder zu allen Zeiten Architekturkulissen im Geschmack der jeweiligen Mode hinzugefügt worden sind.

Umsonst bemüht sich der einzelne, sich einen Rembrandt nach seiner Einbildung zu konstruieren. Es sind tief mystische Züge, es sind mittelalterliche Empfindungsweisen auf seinem Antlitz ausgeprägt; aber der rationalistische Historismus ist auch da. Hier gilt es, sich bescheiden und sich mit der größten und vorurteilslosen Unbefangenheit zu rüsten, um die Äußerungen der vieldeutigen Erscheinung eines künstlerischen Genius zu analysieren. Fertige Maßstäbe trügen. Das Wesen des Genius beschreiben, ist ein Unternehmen, ein unbekanntes Land zu entdecken.

---

bei G. Cohen, „Ecrivains français en Hollande", 1920, S. 282 ff., erzählt. Man könne nicht Türken mit Hüten, und Franzosen nicht mit Turbanen malen, schreibt Balzac, ebensowenig aber in einem christlichen Stück Engel und Furien zugleich auftreten lassen. Da die Form dem Stoff entsprechen müsse, seien heidnische Metaphern hier unangemessen. Der nämlichen Überlegung entstammt Rembrandts Bemühung um Treue und Echtheit der Örtlichkeit und des Beiwesens. Das gleiche hat inzwischen Fr. Sarre bemerkt, indem er im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen", 25 (1904), S. 143 ff., für die bekannten Zeichnungen Rembrandts nach orientalischen Vorlagen entsprechende Miniaturen in Bilderalbums aus dem Bereich des indischen Islams (erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts) beigebracht hat. Rembrandt hat nicht nur für die Trachten, sondern auch für das Zeremoniell daraus gelernt.

4.

Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil

Rembrandts Beziehungen zum Kunstgewerbe seiner Zeit sind ein Thema, das zu monographischer Behandlung reizen könnte. Man würde aus dem Inventar von 1656 die objets d'art zusammenstellen, man würde aus seinen Werken, was von Gerät, Möbeln, Schmuck da ist, verzeichnen — und was ist da nicht alles an Betten, Stühlen, Silbergerät, schöngearbeiteten goldenen Ketten, Gürtel- und Mantelschließen, Agraffen, Helmen und dgl. —, man würde die Sammlerneigungen und die Geschmacksmoden der Zeit beachten: es würde sich lohnen. Ein bekannter Goldschmied von Amsterdam, Johann Lutma senior, scheint Rembrandts Freund gewesen zu sein; wir haben seine Bildnisradierung von der Hand des Meisters (Abb. 154). Auch gibt eine Radierung (B 123) einen Goldschmied an der Arbeit, wie er die Gestalt einer Karitas anfaßt und den Hammer in der Hand hält, ein Motiv, das Rembrandt aus der Werkstätte eines Freundes entnommen haben wird. Daß Rembrandt darüber hinaus eine weitgehende Geschmacksgemeinschaft mit gewissen Amsterdamer kunstgewerblichen Werk-

stätten gehabt, ist die kleine Entdeckung, die wir zum Schluß hier vorlegen.

Jedem, der sich dauernd mit den Werken dieses Künstlers beschäftigt, muß es auffallen, daß das Mobiliar, das auf seinen Bildern vorkommt, nicht zufällig aus allerlei Museumsstücken einer Privatsammlung zusammengesetzt ist, sondern daß sich ein ganz bestimmter Geschmack darin ausdrückt. Schon W. Bode hat angemerkt (Text des Rembrandtwerkes (III, S. 36), daß etwa das Bettgerüst auf Bildern wie Isaak und Esau (III, Nr. 217), der Petersburger Danaë (unsere Abbildung Nr. 118) und auf der Radierung des Todes Mariä (B 99) nahe verwandte Formen zeigt. Diese Formen sind in keinen geläufigen Stil einzureihen, und man kann sie nicht eigentlich barock nennen. Betrachtet man des weiteren die Zeichnung der Goldbordüren, die auf reiche Mäntel gesetzt sind, die Form der Glieder von Goldketten, die Sesselfüße usw., so treten hier launische Gebilde auf, die an Meermuschelformen denken lassen; Rembrandt hatte Seegewächse und dgl. in seiner Sammlung; diese Formen müssen ihn angezogen haben. Doch ist kein Muschelstil, wie später in Frankreich, daraus geworden. Es ist eine Vorliebe für knollige Bildungen, die auch den Figurenstil ergreift und ihr Wesen darin hat, daß sie dem Geradflächigen ausweicht und das Weiche mit seiner hin und her sich biegenden Oberfläche aufsucht, um einen wechselnden Lichtauffall zu gewinnen. Hierfür ist die Bildung des Drachenkopfes auf der Radierung Adam und Eva (Abbildung Nr. 29) ein vorzügliches Beispiel. Auch die Gesichtsbildung des Henkers und des Negers auf der Radierung der Enthauptung des Täufers (Abbildung Nr. 83) ist zu beachten. Die Art, wie Baumstämme gezeichnet werden, überhaupt der ganze Duktus Rembrandts hängt eng mit seinem malerischen Geschmack zusammen. Ist man eine Weile geneigt, alle diese launischen Formen und Linienführungen für etwas ganz persönlich Rembrandtisches zu halten, so zeigt sich bei genauerem Forschen allmählich an gewissen Stellen, daß hier eine Stilrichtung vorliegt, die Rembrandt nicht *allein* innehält, sondern die sowohl in Holland wie in der gesamten Kunst des siebzehnten Jahrhunderts eine breite Bahn beschreibt.

Formen wie die Kartusche an dem Pfeiler auf der Radierung der Tempel-

197. 198. Gefäße. Ausschnitte aus Rembrandts Gemälde der Hochzeit Simsons.

darſtellung Jeſu (B 51) mit ihrem lappigen Rahmenornament, beſonders aber die Prachtgeräte auf dem Dresdener Gemälde der Simſonhochzeit (Abbildung Nr. 55), die hierneben nach einer Zeichnung des Dresdener Malers, Herrn Reinhold Vetter, der Deutlichkeit wegen als Ausſchnitte mitgeteilt werden, erſtlich das Mittelſtück der Tafel, das pokalartig auf einem blumengeſchmückten Unterſatz ruht, ſodann die Kanne in dem Becken, — dieſe Gebilde weiſen unmittelbar auf einen Zuſammenhang mit dem ſogenannten Ohrmuſchelſtil hin.

Ehe wir unſere Aufmerkſamkeit der Geſchichte und Pſychologie dieſes Stils zuwenden, ſei einiges über den holländiſchen Kreis ſeiner Anhänger bemerkt. Die ausgeſprochenſten Vertreter dieſes Geſchmackes ſind Adam van Vianen, und die jüngeren, Johannes Lutma der alte und Gerbrand van den Eeckhout. Dagegen ſind andere Namen, die in dieſem Kreis genannt werden, wie M. Moſyn und Clement de Jongbe nur mißverſtändlicherweiſe hereingekommen; ſie haben lediglich die Entwürfe der zuvor genannten Meiſter in Ornamentſtichen vervielfältigt. Doch darf von Clement de Jonghe geſagt werden, daß er als ein Freund von Rembrandt (ſeine Bildnisradierung Abb. 153) den Geſchmack am Ohrmuſchelſtil teilte. Sonſt hätte er nicht ſeine Geſchäftsempfehlungskarte (die das Innere ſeines Ladens zeigt, wo die Beſucher einen Plan von Batavia betrachten) mit einem ſchöngezeichneten Ohrmuſchelrahmen ſchmücken laſſen (abgebildet „Amsterdam in de zeventiende eeuw“ II, S. 217)[1].

Adam van Vianen entſtammt einer bekannten Utrechter Goldſchmiedefamilie; ſein Bruder Paul, der in Italien und ſpäter im Dienſt Kaiſer Rudolfs in Prag war, wird von Sandrart in der Teutſchen Akademie, zweiter Teil, S. 341 f., eingehend beſprochen, und ſeine Kunſt der Silbertreibarbeit hoch geprieſen. Adam wird ebenda als Meiſter des gleichen Fachs genannt, der „Handbecken, Schalen, Salzfäſſer, Meſſerhefte und andere Zierlichkeiten immerzu für die Liebhaber in Amſterdam und ganz Holland gemacht und ſich einen beſonderen Ruhm erworben“. Sandrart wiederholt

[1] Über die Verbreitung dieſes Stils in Bilderrahmen vgl. Bode, „Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunſtſammlungen“, 33 (Juni 1912), Sp. 210. Auf Eeckhouts Rahmenentwürfe kommt im Folgenden die Sprache.

199. 200. 201. Adam van Vianen, Gefäße.

auch den Namen, mit dem in Holland dieſer Stil benannt wurde: Groteschen oder Schnackerey. In Rembrandts Inventar werden zwei Gipsabgüſſe nach Adam van Vianen genannt, ein Bad der Diana und ein Becken mit nackten Figuren. (Darſtellungen dieſer Art hebt Sandrart als von Paul van Vianen herrührend hervor. Vgl. dazu Modern, Paul van Vianen, im „Jahrbuch der Kunſtſammlungen des A. Kaiſerhauſes", 15, 1894, S. 60 ff. In dieſem Aufſatz finden ſich auch einige Notizen über Adam und über Lutma.) Adams Werke ſind neuerdings durch eine Neuherausgabe bekannter geworden. Der Neudruck, bei Nijhoff im Haag 1892 erſchienen, wiederholt Adam van Vianens „Modelles artificiels de divers vaisseaux d'argent et autres oeuvres capricieuses", die Chriſtian van Vianen in Stichen von Th. de Queſſel 1650 veröffentlicht hat. Der Titel iſt in drei Sprachen, Italieniſch, Franzöſiſch, Holländiſch. Es ſind in drei Teilen 48 Tafeln, woraus wir hierneben Teile der Tafeln 10, 24, 25 wiederholen, eine zweihenkelige Schale, zwei Becher und einen Aufſatz. Die nahe Berührung mit den Gefäßen auf Rembrandts Simſonhochzeit ſpringt in die Augen. Die meiſten Stücke enthalten mehr Figürliches als die hier ausgewählten, kauernde und herumkriechende Geſtalten, Monſtren und Fratzen, Seegetier.

Der alte Lutma, der aus Groningen ſtammte und 1669 geſtorben iſt[1]), iſt, wie erwähnt, von Rembrandt porträtiert worden. Aus jüngeren Jahren iſt ſein Bildnis, zugleich mit dem ſeiner Frau, von dem frieſiſchen Landsmann Jakob Backer aus Leeuwarden gemalt, bekannt[2]). Dieſe beiden Stücke in Oval, das unten mit einer auf beiden Bildern gleichen ſteingrauen Knorpelkartuſche abſchließt, ſind in Bodes Ausgabe: „Die Gemäldegalerie des weiland Herrn A. de Ridder", 1913, Tafel 7 und 8 abgebildet und mögen vom Anfang der vierziger Jahre ſein. Der Aufſatz, der hier auf dem Bild Lutmas am rechten Rand gemalt iſt, zeigt ein Fußgeſtell, das ſehr ähnlich auf Bettgeſtellfüßen in Gemälden von Rembrandt begegnet. Vielleicht hat Rembrandt für Lutma Vorlagen gezeichnet.

[1]) De Vries, Biografische Aanteekeningen, „Oud Holland", III (1885), 220. De Groot, im „Groninger Volksalmanach", 1895, war mir unzugänglich.

[2]) Über andere Bildniſſe vgl. Wurzbach, „Niederländiſches Künſtlerlexikon", II, Artikel Lutma. Ebenda iſt eine Zeichnung genannt, auf der er ſich als aus Emden ſtammend bezeichne.

Der Punktierhammer, den Lutma auf dem Bild von Backer in der Hand hält, ist von Marc Rosenberg, „Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor" (in der Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIV (1911) S. 68) mit dem Gemälde abgebildet und besprochen worden. Der ungewöhnliche ornamentale Abschluß am unteren Bildrand — die für eine (nicht vorhandene) Inschrift bestimmte Ohrmuschelkartusche — deutet an, daß dieser Ornamentstil als ein Stück von Lutmas künstlerischem Wesen angesehen sein solle. Von Lutma sind zwei Ornamentstichsammlungen ausgegeben worden. „Veelderhande nieuwe Compartemente getekent door Johannes Lutma de oude tot Amsterdam a. 1653" und „Festivitates aurifabris statuariis allisque qui artes amant perquam necessariae per Johannem Lutma senem, Amstelodami a. 1654." Der holländische Titel übersetzt Festivitates mit Snakerijen. Gerbrand van den Eeckhout (wohl derselbe, der als Maler und Schüler Rembrandts bekannt ist) nennt sich Gerbrand de Chesne auf dem Titel seiner „Plusieurs nouveaux compartements", die von Clement de Jonghe gestochen sind. Aus dieser Folge teilen wir hier Blatt 10 und 18 verkleinert nach den Originalen im Dresdener Kupferstichkabinett mit, auf Grund der Photographien, die wir der hilfsbereiten Güte von Herrn Direktor Max Lehrs verdanken. Es sind Rahmenornamente aus Muschel- und Dickhäutermotiven. Das eine Blatt gibt orientalische Waffen, wo sich die krummen Formen der Säbel und der apfel- oder quittenförmigen Schilde mit ihren geschweiften Linien vortrefflich dem Gesamtduktus einfügen, eine Zusammenstellung, wie sie Rembrandt wohl gefallen mochte.

Weiter begegnet ein Sammelwerk mit dem Titel: „Verscheyde constige Vindingen om in gout silver hout en steen te wercken," nach Erfindungen von Gerbrand van den Eeckhout, J. Lutma, Adam und Paul van Vianen und anderen; es ist in Amsterdam bei dem uns wohlbekannten Clement de Jonghe verlegt. Es ist lediglich eine Neuausgabe der zuvorgenannten „Modelles artificiels" des Adam van Vianen; anderes ist nicht erschienen [1]).

[1]) Vgl. Modern in dem genannten Aufsatz, S. 92, der als Verleger Corn. Danckerts nennt.

202. Adam v. Vianen, Auffatz

203. 204. G. v. d. Eeckhout, Rahmen

Man findet diese Stichfolgen bei Jessen, im „Katalog der Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums“, und bei Guilmard, „Les maîtres ornemanistes“, 1880, verzeichnet. Soweit meine Erfahrung reicht, besitzen die Kupferstichkabinette diese Folgen nicht immer vollständig. Guilmard hat auf Tafel 170 ein sehr charakteristisches Gefäß dieses Stils abgebildet (wiederholt bei Ebe, Spätrenaissance I 467) und seine Erfindung irrigerweise dem Mosyn zugeschrieben. Von Lutmas Entwürfen, in denen allerdings der Geschmack am Qualligen, Lappigen und Schlappigen wahre Orgien feiert, findet Guilmard: „Ces cartouches, composés dans le genre auriculaire exagéré, sont affreux de formes: c'est la vraie décadence de l'art“ (p. 508 f.). Man kann dieses Urteil eines in der Rechtgläubigkeit der klassizistisch-akademischen Lehre erzogenen französischen Kritikers als beruhigende Gegenprobe dafür gelten lassen, daß Rembrandt an dieser „dekadenten“ Kunst Geschmack fand.

Was sich an Werken dieses Stils nicht nur in Stichen, sondern als Silbergerät wirklich erhalten haben mag, ist schwer zu übersehen. Eine in Amsterdam 1880 veranstaltete Ausstellung alter Gold- und Silberarbeiten, worüber eine Veröffentlichung vorliegt [1]), zeigte mehrere Beispiele dieses Stils, auf Tafel 9 des Prachtwerks eine silberne Schüssel im Besitz des Ministers de Beaufort mit allegorischen Darstellungen der vier Erdteile und ihrer Tierwelt. Die Stege, welche die figürlichen Darstellungen trennen, sind im richtigen Ohrmuschelstil. Ferner aus dem Besitz des Marquis de Sligo eine dem Adam van Vianen zugeschriebene silberne Kanne auf einer Schüssel (Tafel 35 und 36. Die Kanne ist auch, zu stark verkleinert, am Schluß der Einleitung zu den von Nijhoff neuherausgegebenen Werken Vianens wiederholt). Ermäßigt erscheint der Stil auf Pokalen und Kannen der Tafeln 40—42. Ein weiteres Stück, einen zweihenkeligen Silberbecher mit Deckel aus der Sammlung Fuld in Amsterdam, hat de Roever in „Oud Holland“, IV, (1886), 64, veröffentlicht und ebenda einen 1639 datierten Nautilusbecher

[1]) Société Arti & Amicitiae à Amsterdam, exposition rétrospective d'objets d'art en or et en argent 1880, 50 planches phototypes. Amsterdam, Buffa 1881, Fol. Zu Lutma vgl. auch Rosenberg, „Der Goldschmiede Merkzeichen“ [2], S. 705, und Pit, „Het goud-en silverwerk“, 1902.

der Sammlung des Grafen Mniſech in Paris erwähnt. Die dort geäußerte äſthetiſche Kritik dieſer Stilform wollen wir dem verdienten Urkundenforſcher hingehen laſſen. Ferner zwei Stücke von dem deutſchen Silberſchmied Hans Konrad Brechtel (auf den wir nachher zu ſprechen kommen), der große Silberpokal, den die im Haag reſidierende Königin von Böhmen 1643 der Stadt Leyden verehrte und eine vielleicht urſprünglich dazugehörige Schüſſel mit ſtarken Ohrmuſchelmotiven (jener heut im Tuchhallenmuſeum in Leyden, dieſe bei Frau von Friedländer-Fuld, Berlin; beide abgebildet, „Bredius Feestbundel", II, Tafel 93.

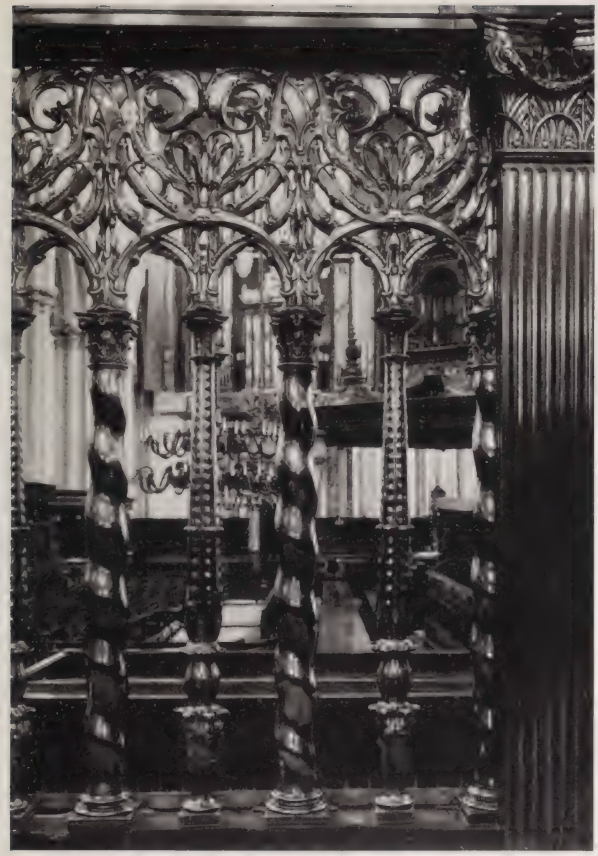
Es iſt heute, da der Ohrmuſchelſtil noch wenig wiſſenſchaftliche Liebe gefunden hat, nicht möglich, die Rolle, die er in der Architektur — abgeſehen von den Giebeln der Wolfenbütteler Marienkirche — an Portalen, Fenſtern, Kanzeln, Epitaphien und überhaupt im ganzen Zierbereich geſpielt hat, feſtzuſtellen. Wir teilen hier zum erſtenmal, vor allem, weil zum Kreis Rembrandts gehörig, ein monumentales Hauptwerk mit, deſſen Aufnahmen wir von der holländiſchen Denkmalpflege erbeten und dankenswerter Weiſe erhalten haben [1]). Es iſt von des älteren Lutma Kunſt das Hauptſtück, ein bronzenes Chorgitter in der am 11. Januar 1645 ausgebrannten Neuen Kirche beim Dam in Amſterdam, alſo den Wiederherſtellungsaufträgen für die neue Kirche zugehörig, die ſich gleichzeitig mit dem Bau des neuen Rathauſes vollzogen.

Das Werk, das wohl an das große Peter Viſcherſche Gitter für den Nürnberger Ratsſaal denken läßt, hat eine Längsausdehnung von über zwölf Meter und iſt ohne den krönenden Aufſatz fünf Meter hoch. Es iſt nicht rein klaſſizitiſch wie das Werk Viſchers. Rahmen und Gliederungen ſind kannelierte Pilaſter, auf denen regelrecht Architrav, Fries, Sims aufruhen. Die Zwiſchenräume der Pilaſter, deren Breite nach außen abnimmt, zeigen, auf Marmorbrüſtungen und über Türgitter als ihren Sockel geſtellt, Reihen bogenverbundener Säulchen, die abwechſelnd gewundene und ſtengelartig aufſchießende Form haben. Dieſe letztere Art erwächſt aus knollenartigem, wiederholt eingeſchnürtem Unterteil in polygonalem,

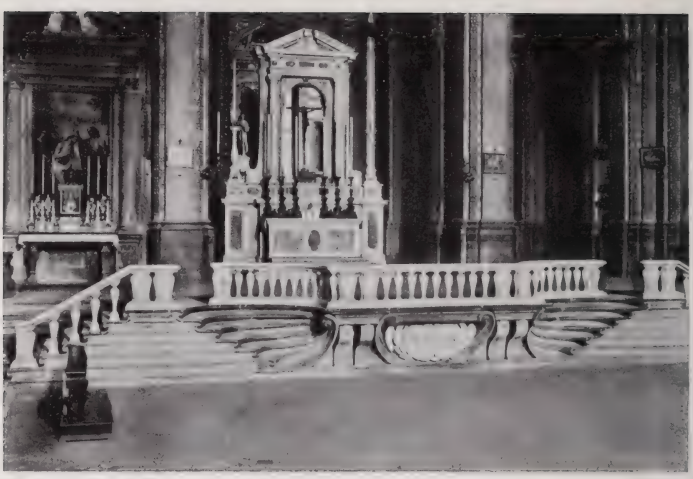
[1]) Herrn Dr. Kalf, dem Direktor des Reichsamts für Denkmalpflege im Haag, ſei für ſeine Hilfe hier beſonders gedankt, nicht minder Herrn Dr. Ger. Knuttel.

205. Lutma d. Ä. Bronzenes Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Aufnahme des Reichsbüros für Denkmalpflege, Haag

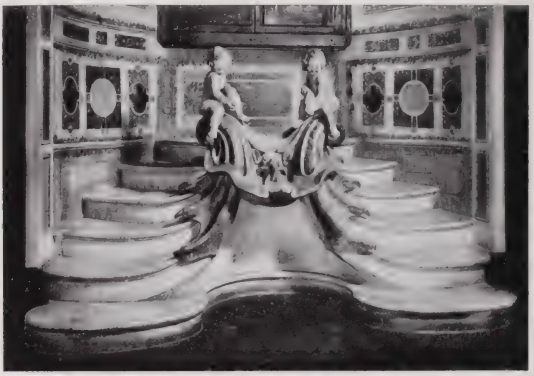
206. Lutma d. Ä. Bronzenes Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt. Aufnahme des Reichsbüros für Denkmalpflege, Haag



207. Lutma d. Ä. Bronzenes Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt. Aufnahme des Reichsbüros für Denkmalpflege, Haag



208. Buontalenti. Chortreppe aus S. Stefan und Caecilien Florenz



209. Buontalenti. Fenſterniſche im Pittipalaſt Florenz

sich verdünnendem Schaft, der mit Vertikalreihen von Buckeln, die an der höchsten Stelle aufgeplatzt erscheinen, besetzt sind. Darüber eine Maßwerkzone, deren Grundgerüst einen Wechsel von Rundbogen und mit ihnen sich schneidenden, in ungefährer dreifacher Wiederholung hochgebauten Eselrückenbogen zeigt. Dieses Motiv klingt bereits in der Zone der Säulen an, indem zweimal, in den der Mitte benachbarten Gitterabteilungen, flache Eselrückenbogen die Säulen unterhalb ihrer Kapitäle überschneiden. Diese Flachbögen bilden den Türabschluß der Flügeltüren des Gitters. Ihre Überschneidung der Säulen bringt aber zusammen mit dem Flamboyantcharakter des Maßwerks und mit dem bewegten Umriß der reich durchbrochenen Krönung des Ganzen den Eindruck hervor, als sei der klassizistische Aufbau nur mehr das tragende Skelett, das von dem spielend gotisierend-barocken Ornament beherrscht wird. Die Bogenformen erinnern insofern an die Ästgotik, als die konstruierten fließenden Linien der Gotik durch willkürliche Brechungen und Knubben, bei Lutma durch einen enganliegenden Überzug von tierischen Bälgen ungeometrisch gemacht und belebt werden. Alle Bogen sind teils in aufgeschlitzte Delphinhäute, teils in kamm- und rüsselartige gekerbte Formenüberzüge eingebunden. Sie laufen in Geriemsel und sich verschlingendes Bandwerk aus, das an die sich hin und her biegenden und rollenden Schriftbänder gotischer Erfindungen erinnert. Es ist bei diesen Bildungen nicht möglich, durch den Stoff, Pergament, Leder, Tierbälge usw. die Formvorstellung zu erschöpfen. Man kann z. B. die Füllungen der Türsockel nicht als „teigig" zutreffend bezeichnen. Denn die Glieder, die man als wildgewordene Baluster ansehen muß, enthalten wohl lehm- oder teigartig herabgestreckte Beinteile. Da aber die untere Hälfte dieser Pseudobaluster die nämliche Form der ausgestreckten Doppelfortsätze, aber in *entgegengesetzter* Richtung, d. h. von unten nach oben entwickelt und nach oben verdickt bringt, so ist es nicht mehr möglich, von Teigform als von etwas nach unten fließendem zu sprechen [1]). Die Fratzen der Brüstungen, in weißem

[1]) Eine verwandte, an beiden Enden geschlitzte Form bemerkte ich am Rand einer silbernen Schüssel des Museums zu Leeuwarden, Stege, die mythologische Darstellungen trennen, im Ausschnitt abgebildet bei Lüer und Creutz, „Geschichte der Metallkunst", 1904, II, 363.

Marmor auf den schwarzmarmornen Grund gelegt, sind ebensowohl grotesken wie gotischen Ursprungs, da die in vegetabilisches Ornament ausgezogenen Bärte, Brauen usw. schon bei Willard de Honnecourt begegnen. Überall ein tolles Spiel von naturalistisch-organisch aufgefrischtem Formenschatz mit der einen klaren Absicht, einen prickelnden Wechsel lichtempfindlicher Kurvenflächen um jeden Preis zu gewinnen. Trotzdem alle Umrisse wie der Rand der Ohrmuschel umgeschlagen und verdickt oder in der Art von sich erweiternden Ärmeln gehöhlt sind, ist entgegen allem bequemen sich Sacken die Gesamthaltung des Ornaments eher straff zu nennen. Mit gotischem Hochdrang steigt und schwingt sich die Linie und bewahrt bei aller fleischigen Verdickung eine merkwürdige federnde Schlankheit. Rembrandts Ohrmuschelformen sind kropfiger und schwerer. In einer zeitgenössischen Radierung des jüngeren Lutma ist das Chorgitter in großem Querfolioformat bekannt gemacht worden. Die Bezeichnung lautet: Hoc opus aeneum est Chori Templi novi Amsterdam. S. P. Q. A. Joannes Lutma Senex invenit. Joannes Lutma junior delineavit et fecit aquaforti. Jacobus Lutma excudit.

Zu dem noch original vorhandenen Material und den Stichen tritt als weitere Quelle für unsere Kenntnis der Ohrmuschelformen das Vorkommen von Möbel- und Gefäßformen auf Bildern. Auch dafür einige Beispiele. Auf einem Stilleben von Wilhelm Kalff im Amsterdamer Reichsmuseum eine silberne Kanne dieses Stils (neue Nummer 1320, abgebildet im Spemannschen „Museum", VI, Nr. 29). Ebenso das Prachtgerät auf der linken Seite eines Bildes von Ferdinand Bol in Braunschweig (Nr. 246), welches das Motiv von Rembrandts Petersburger Danaë benutzt hat. Gerbrand van den Eeckhout zeigt in einem Gemälde der Sammlung des verstorbenen Senators Laporte in Hannover (abgebildet im „Klassischen Bilderschatz", Nr. 1588, als David und Bathseba) an dem Bett mit prachtvollen Rückenornamenten, an den Zieraten und der Kanne auf dem Tisch, den ausgebildeten Ohrmuschelstil. Dagegen hat derselbe Künstler auf den beiden Braunschweiger Gemälden, der lebensgroßen Sophonisbe, der der Giftbecher gereicht wird, wo also der Pokal ein Hauptstück ist, und auf dem Opfer Salomos, wo zahlloses Goldgerät vorkommt, eine sehr

konservative Formengebung gewählt. Beide Bilder sind datiert, 1664 und 1654, und es könnte sein, daß Eeckhout, wie er die Rembrandtsche Kunstüberlieferung verließ, so auch den kunstgewerblichen Geschmack dieses Kreises später verleugnet hat[1]).

Weiter sei auf ein bezeichnetes und 1655 datiertes Bild von Salomon Koninck: Josef deutet dem Pharao die Träume (Museum in Schwerin, Schlie, Nr. 576) wegen der Formen von Pharaos Thron hingewiesen. Nun kommen aber solche Formen auf Bildern der Vorgänger Rembrandts bereits vor. Schon 1908 hat mich Professor Karl Steinacker in Braunschweig auf ein Küchenstück von Adrian van Nieuland in der dortigen Gemäldesammlung aufmerksam gemacht, an dessen linkem Rand eine Henkelkanne dieses Stils, auf einer Platte liegend, zu sehen ist. Das Bild ist 1616 bezeichnet. Die gleiche reiche Kanne begegnet (wie Schneider in „Oud Holland", 39 (1921), S. 20 f. beobachtet hat), auf einem Gemälde von Jan Tengnagel aus dem nämlichen Jahrzehnt wieder. Bei Nieuland liegt die Kanne auf dem Henkel, bei Tengnagel auf der Ausgußseite. Dieses Bild stellt die Enthaltsamkeit Scipios dar, wobei die als Lösegeld von den Eltern des Mädchens angebotenen Schätze ein regelmäßiges Stillebenstück dieser häufig vorkommenden Darstellung bilden. Hier sind es drei Prachtgeräte des Ohrmuschelstils. Ein halbnackter junger Mann bückt sich und hebt eine flache, schwere Schale auf. Daneben finden sich eine weitere, kleinere Schale mit einem Fuß und jene genannte Kanne. Auch der Sessel Scipios zeigt verwandte Formen. (Abgebildet a. a. Ort zu dem Artikel Schneiders. Das Bild gehört Dr. de Groot.) Auf einem andern Bild Tengnagels († 1635), das eine Circe darstellt, begegnet eine Henkelkanne mit dem strengeren Umriß der älteren Gefäßform. Die Hängelippe ihres Ausgusses kommt schon im sechzehnten Jahrhundert vor. Bei Tengnagels Altersgenossen Lastman finden wir das gleiche Nebeneinander älterer und (für damals) moderner Formen. Die Braunschweiger Nausikaa (Abb. 25) gibt eine Kanne älterer Form (1609). Das Davidbild ebenda zeigt am Altarfuß, an der Lichterkrone,

[1]) Sein Vater war, wie Houbraken, II, 100, sagt, Goldschmied. Über einen Goldschmied Jan Pietersz van den Eeckhout, der 1652 begraben worden ist, vgl. De Groot, „Houbraken", S. 120. Der Maler ist 1674 gestorben.

an der hohen Opferkanne und an dem Tischchen der rechten Ecke den neuen Geschmack. Das Modell dieser Opferkanne muß damals (1618) in Lastmans Besitz gewesen sein. Denn sie kommt danach häufig auf seinen Bildern vor.

Soviel ist klar, daß diese Stilform *älter* ist als Lutma und Rembrandt. Auf die Entstehung des Stils werden wir nachher kurz eingehen. Rembrandt ist ein Vollender dieser Formen. Stellt man einmal alle dahingehörigen Geräte und Stücke, die in seinen Werken begegnen, zusammen, so wird sich wohl ergeben, daß er Dickhäuterformen besonders geliebt hat. Er hat sich die Elefanten, und zumal ihre Füße, nicht umsonst angesehen.

Soll man mit ein paar Worten den Charakter des Ohrmuschelstils auszudrücken suchen, so gestehe ich, daß mir für die Erkenntnis seines Wesens der Versuch, ein Gefäß dieses Stils nachzuzeichnen, besonders belehrend war. Jedes Gefäß, das der Überlieferung der Antike oder der Renaissance entstammt, ja auch die Töpfe der prähistorischen Stufen gehen von der Vorstellung des Gebrauchszwecks und eines damit gegebenen Umrisses aus. Ihr Schmuck wird, sei es am Fuß, Bauch, am Hals oder der Mündung, so verteilt, daß, wenn es Reliefschmuck ist, die Umrißlinie durch Unterbrechung und Ausbiegung belebt, vielleicht pikanter gemacht, aber nie unsicher gemacht oder gar aufgehoben wird. Der sogenannte Ohrmuschelstil aber, wenn er überhaupt eine Vorstellung von Umrißlinie besitzt, behandelt sie wie ein Thema, das unter Variationen eigentlich verschwindet. Der ganze Gefäßkörper beginnt sich zu bewegen, auszuschlagen, zu wuchern, Knospen zu treiben und Geschwülste zu bilden, deren Protuberanzen den Umriß unförmig machen. Bei jedem anderen Gefäß wird der Zeichner zuerst den Umriß festlegen. Hier ist das aber ganz unmöglich; denn der Umriß hat keine selbständige Bedeutung und ist nur eine Hilfsvorstellung; in Wahrheit ist er das zufällige Ergebnis der Reliefdekorationen, die die Wandung des Gefäßes in Besitz nehmen. Und was treibt nun alles hier sein Wesen! In den einfachen Fällen spreizen und dehnen und wölben sich die Formen, als wenn eine innere Flamme in ihnen kochte; jeder Fleck wird nach außen ge-

trieben und verbogen; es gibt keine einfache Kurve und regelmäßige Fläche mehr. Aus diesem Chaos von Formen steigen wie aus dunklen Grüften und Verstecken Monstren und Fratzen hervor, Zwischenwesen zwischen der organischen und unorganischen Schöpfung. In gewissen Tumoren gewahrt man unversehens Augen und Mäuler, die glotzen und sich aufsperren, Nasenknollen und Schnauzen, und dann deutlichere Gebilde, Muscheln und Delphinköpfe und -leiber, Gesichter und Masken, die sich dann wieder in blutegelartigen Larven, Kerben und Rüsseln, Wampen, Lappen, Warzen und Wirbeln mit Fortsätzen verlieren. Ein toller Wechsel von Gesichten, wie er den, der E. T. A. Hoffmanns Märchen vom goldenen Topf gelesen hat, an den Studenten Anselmus erinnern muß, der alle Dinge mit den Geschöpfen seiner dämonischen Phantasie bevölkert erblickt. Ist das nun bloß das lustige Spiel toller Künstlereinfälle, oder stecken darin auch dauerhafte künstlerische Werte? Ist das kostbare Metall für Improvisationen der Laune verschwendet oder dient es einem künstlerischen Gefühl? Metall ist der gegebene Stoff für diesen Stil, obwohl er auch auf andere Stoffe übergegriffen hat. Wir glauben, wer den Zauber des Lichts, seine Spiele und Tänze, auf diesen endlos mannigfaltigen Metallflächen und Formen beobachtet hat, wird darüber nicht im Zweifel bleiben.

Woher kommt dieser Geschmack? War er auf ein paar lustige holländische Goldschmiede, denen sich Rembrandt dann und wann mit Vergnügen zugesellte, beschränkt, oder ist er weiter verbreitet und hätte also tiefere Wurzeln?

Die Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums, die auf der Erwerbung der Destailleurschen Sammlung beruht, gab mir seinerzeit in gewissem Umfang Auskunft. Analogien dieses Stils finden sich in Italien, Deutschland und Frankreich[1]). Der Goldschmied Lutma ist als

[1]) Dieses ganze Material ist mir durch die freundschaftliche Güte des Herrn Direktors P. Jessen zugänglich gewesen. Belehrende Aufschlüsse sind daraus nach einzelnen Seiten von Fr. Back, „Die Hauptwerke des französischen Ornamentstichs vom Stil Louis XIII. bis Louis XV.“, Leipzig, 1897, 4° (aus der „Bayerischen Gewerbezeitung“), gezogen worden. Inzwischen ist Jessens Buch „Der Ornamentstich“, 1920, erschienen.

junger Mann in Rom und Paris gewesen (Houbraken, II, 138, und van der Kellens Anmerkung in „Oud Holland", III [1885], 226). Dort konnte er, wie fast überall in der Welt, die Ansätze und Keime der neuen Mode gewahren. Was vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert am auffälligsten in der Wandlung der Tracht hervortritt, die Neigung zum Weiten, Bequemen, Hängenden, so daß das Volumen der ganzen Erscheinung zunimmt, dasselbe ist an den architektonischen Einzelformen, in Rahmenmotiven, Masken, Kapitellen, Balustern zu erkennen. Die Formen verlieren ihre Straffheit und ihre sehnig-konstruktive Spannung; alles wird fleischiger und saftiger, fetter und strotzender. Füllhörner z. B. verlieren die elegante Schweifung und bekommen etwas Rüsselmäßiges; Masken werden breitmäulig und schlappöhrig, knollenmäßig[1]). Man sucht das Weiche und Kantenlose, das Teigig-Formenschwächere mit seiner ausgesprochenen Neigung, sich nach unten zu ziehen, sich dem Schwergewicht nach zu sacken und zu hängen. Gleichzeitig begegnet aber ein zunehmend räumliches Vor und Zurück mit Ausnutzung kräftigster Schattenwirkung, ein Verstärken aller Randlinien (eben wie die Ränder des Ohrs), wodurch die Gesamtsilhouette kräftig wird, und neben dem erwähnten schlaffen Sichsacken ein Gegenzug muskulöser Spannung erscheint.

Es ist kein Zufall, daß bei dem Meister der Darstellung titanischen Trotzes und des Rückschlags grenzenloser Erschöpfung und Übermüdung sich die neuen Ornamentformen melden. Immer hat, entgegen der Federkraft seiner Volutenkonsolen, die Form der jonischen Kapitellpolster, die am Konservatorenpalast Michelangelos auf dem römischen Kapitol begegnen, Verwunderung erregt. Die Volute hat hier keinen regelmäßigen Kreisumriß mehr, sondern sie ähnelt — man verzeihe die triviale Vergleichung — einer ungestärkten Manschette, deren Ränder sich wellig hin und her biegen. Dieses neue Formentemperament gerät nun in einen Bund mit der epochemachenden neuen Formenwelt der sogenannten „Groteske". Man verstand darunter die Wanddekoration der eben ausgegrabenen antikrömischen Kaiserpaläste, deren

[1]) Man sehe bei Jessen, S. 137, den aus Gurken, Birnen, Zwiebeln gebildeten Kopf von Flindt und denke an die „Kartoffelnasen".

Zuſtand wohl mit Höhlen oder „Grotten“ verglichen werden konnte[1]). In den Logen Raphaels und ſeiner Schule finden wir den großen Eindruck dieſer Entdeckungen. Julius Romano und ſein Kreis haben insbeſondere eine Miſchung und ſelbſtändige Weiterbildung dieſer Formen befördert. Stichblätter von Aeneas Vico u. a. haben ſie populär gemacht, was im allgemeinen mit Willkür und Freiheit gleichbedeutend wurde[2]).

In Florenz begegnen in der zweiten Jahrhunderthälfte die deutlichen Vorboten des kommenden Stils. Der Unterſatz von Cellinis Perſeus, der uns allezeit mehr angezogen hat als die durch die Literatenleiſtung ſeines Schöpfers ſo berühmt gewordene Gruppe darüber, enthält davon merkwürdige Proben: Vervielfachung der Umriſſe. (Voluten, Haarbehandlung), Kartuſchen mit Fratzen und Krallen; die durchgeſteckten Beine der Eckfiguren, die geſchwulſtartig ſproſſende Vielbrüſtigkeit, die ſchlitzartige Wirkung der Beintrennung. Vom Architekten Bernh. Buontalenti († 1608) bringen wir unbeachtete Werke, die Chortreppe aus S. Stefan und Caecilien, die, wie Richa, „Notizie istoriche delle chiese Fiorentine“, III, 152 f. beweiſt, aus der Kirche der Trinità ſtammt, wo ſie als „bizarra invenzione“ von ihm bezeichnet und beſchrieben wird. Sie iſt von 1574. Die Schwenkung des Treppenanlaufs in zwei Niſchen hinein („rendono più spazioso il luogo“!) iſt hinreichend bizarr. Dazu die Konturbildung der Stufen mit den teppichläuferartigen Verdickungen. Verwandt iſt das doppelläufige Treppenmotiv in den Fenſterniſchen des Erdgeſchoſſes im Pittipalaſt (Räume des Silberſchatzes und der Verwaltung), wo ſich dicke Schwimmbautfüße auf die Stufen legen, und auch an den übrigen Formen etwas Waſſeraufgeſchwemmtes, Dicklitſchiges zu ſehen iſt.

Beide Beiſpiele ſind für Buontalenti durch Zeichnungen, die ich im

---

[1]) Über das goldene Haus des Nero uſw. die neuen Forſchungen von Weege, „Jahrbuch des Kaiſ. Deutſchen Archäolog. Inſtituts“, 28 (1913), 127 ff., mit den Tafeln.

[2]) Der Mailänder Kunſttheoretiker Lomazzo hat 1587 „grotteschi“ „pinti in versi“ herausgegeben, deren gemalte Muſter er als „concetti“ bezeichnet, „chi usciti paion fuor dal gran caosse, rivolto in vario modo sottosopra“, d. h. aus dem Chaos entſprungen, wo alles auf den Kopf geſtellt iſt. Ich entnehme dieſes Zitat der Arbeit von Zülch, auf die ich nachher zu ſprechen komme.

„Gabinetto dei disegni“ der Uffizien gefunden habe, beglaubigt[1]). Wer der Geſchichte dieſer Formen in Florenz nachginge, täte gut, mit dem gotiſierenden Ornament Verrocchios anzufangen und weiterhin auch die Grotten nicht außer acht zu laſſen. Das Portal des Palaſtes Fenzi (via S. Gallo 12) wird ſogar im Cicerone genannt. Der untere Schlitz der Seitenpilaſter iſt beſonders charakteriſtiſch. Unter den ſpäteren Beiſpielen wäre die dem Tacca zugeſchriebene Bronzebaſis, auf der einſt der antike Eber in einem Becken ſaß (jetzt aus den Reſten der ausgeräumten Stadtmitte in das Steinmuſeum von S. Marco verbracht), anzuführen. Denn hier erſcheinen die weichlappigen Waſſerpflanzen mit ihren großen Blättern, denen wir auch in den Vordergründen des jungen Rembrandt und ſeiner Vorgänger begegnen.

Taccas Brunnen auf dem Annunziatenplatz verrät in den auf dem Rücken liegenden Tieren, die das obere Becken bilden, Zuſammenhang mit Stefan Della Bella, d. h. mit dem ihm vorangehenden Callot, von dem ich Ähnliches in den Handzeichnungen der Uffizien geſehen habe. Der dem Buontalenti zugeſchriebene Brunnen (mir zweifelhaft), der in Riccis „Baukunſt der Barockzeit“, S. 96, abgebildet iſt[2]), führt nun aber zu den römiſchen Beiſpielen wie dem berühmten Schildkrötenbrunnen.

Ob die dicklippigen Becken dieſes Brunnens noch wie ſeine ſchlanken Figuren, für die es an zahlreichen ähnlichen Beiſpielen von Brunnengeſtalten des ſechzehnten Jahrhunderts nicht fehlt, dieſer frühen Zeit angehören, oder ob ſie ſamt dem genannten Florentiner Schmuckſtück von der Ecke zweier Straßen der linken Arnoſeite nicht ſpäter anzuſetzen ſind, bedarf der Unterſuchung. Vermutlich ſind dieſe Becken mit dicken Lippenrändern am Schildkrötenbrunnen Zutaten eines Umbaus des ſiebzehnten Jahrhunderts. Denn ſie grenzen an die ausgewaſchenen Bildungen, an die dem flüſſigen Element ſich anſchmiegenden Delphinformen, an die auf- und niedergewölbten Ränder der Muſchelbecken (Tritonenbrunnen), mit denen Bernini ſeinen ſtürzenden Waſſern eine ſo unvergleichliche Unterlage gab. An ſeinem Obeliskenbrunnen des

[1]) In einem großen Maroquinband die Nummern 2324, 2453, 2459. Die Autorſchaft für den „parapetto“ der Trinitätskirche wird von Richa ausdrücklich beſtätigt.

[2]) Die Angabe: Ende des „17.“ Jahrhunderts iſt offenbar ein Druckfehler.

Navonaplatzes begegnen denn auch am Fuß der Palme die besprochenen fleischigen Wasserpflanzen, auch Opuntien, wieder, die am Felsen wachsen. Ebenda ist die Wappenkartusche des Pamphiliwappens in der nämlichen Richtung[1]). Vor allem zeigen aber die Barberinischen Wappenkartuschen an den Untersätzen der gewundenen Säulen des Altartabernakels von St. Peter, deren gewellten Schwellungen allerhand erotische Legende anhaftet, in den unteren Abschlüssen der Masken, der Bildung ihrer Mäuler und Hängewangen, den gleichen kühnen Maskenstil, der seit dem sechzehnten Jahrhundert im Ornament spukt. Älter ist das in Rom auffällige Portal samt angrenzenden Fensterstürz- und Fensterbankbildungen am Zuccaripalast in Via Gregoriana. Das Datum scheint 1592 zu sein[2]). Die Rundstäbe, die seitlich des Portals aufsteigen, verdicken sich im oberen Bogen und bilden die Jochbeine einer Riesenfratze mit Augen, Augenwülsten, Knollennase, unter der die Türöffnung als offenes Maul gemeint ist. Der vielgereiste Friedrich Zuccari hat den Norden gekannt. Seine Illustrationen zu Dante, auf deren Hintergründen Architekturen, Kartuschen usw. vorkommen, haben eine gemäßigtere, andere Formensprache[3]). Daß der Geschmack an knolligen und schweren Formen auch in Rom Fuß gefaßt hat, beweist, um eines für viele Einzelbeobachtungen zu nennen, der Elefant, der auf dem Minervaplatz den Obelisken trägt. Es war nicht Rembrandt allein, der aus den Dickhäutern Anregungen zog[4]). Von Michelangelo bis Bernini wartet man förmlich,

---

[1]) Ähnliche Stücke in einer Sammlung von Lor. Fil. de Rossi, 1713, die ich im Kupferstichkabinett des Palastes Corsini in Rom gesehen habe, „raccolta di vasi diversi usw.", wobei mir ein Gefäß von Polidoro da Caravaggio und eine Kartusche Borrominis von der Ecke des Palastes der Propaganda (Tafel 46) besonders auffielen.

[2]) So an einem Fensterſturz nach Via Sistina. (Freundliche Mitteilung von E. Steinmann auf Grund eines Aufsatzes von Fr. Noack in der „Kölnischen Zeitung", 6. Sept. 1908.)

[3]) Portal und Fenster bei Ricci, a. a. O., S. 156, 157. Die Danteillustration, von der die entsprechenden Bücher von A. Bassermann, F. X. Kraus, L. Volkmann mehr oder minder ausführlich sprechen und auch Proben geben, hat Ricci herausgegeben, „La divina commedia nell'arte del Cinquecento", Mailand 1908. Das Original ist in Florenz.

[4]) Das große Photographienmaterial von Moscioni habe ich seinerzeit geprüft. Es fanden sich allerhand auffällige Stücke aus dem Palast Caffarelli. Aber es sind Nach-

daß sich aus vielerlei Ansätzen in Florenz und Rom ein Stil bilde wie in Holland. Aber man wartet vergebens. Alles blieb genau wie der ganze italienische Naturalismus inmitten konservativer Stilhaltung Episode. Der Zwiespalt ging durch die führenden Künstler [1]).

Für die Entstehungsgeschichte des holländischen und des deutschen Ohrmuschelstils hat sich endlich ein jüngerer Gelehrter und Fachgenosse bemüht, dessen Forschungen, wie wir hoffen, in absehbarer Zeit gedruckt vorgelegt werden können. Als W. R. Zülch im Heidelberger kunsthistorischen Seminar zum erstenmal das Ergebnis seiner Untersuchung über den Ohrmuschelstil vor Lutma und Rembrandt vortrug, war seine Entdeckung, daß in Haarlem bei Heinrich Goltzius, zumal im Figurenstil, aber natürlich auch in allem Beiwesen, die Elemente des Knorpelstils vorhanden seien und bereit lagen. Dies war im Jahr 1913. Als Zülch nach dem Krieg diese Studien wieder aufnahm, begannen sich ihm die tieferen Zusammenhänge zu entwirren, und ich teile vorgreifend und mit seiner Erlaubnis die Ergebnisse im folgenden in Kürze mit.

Wenn man in Jessens „Ornamentstich" (1920) den ersten Abschnitt: „Goldschmiedstich der Spätgotik" mit den sehr merkwürdigen Bilderbeispielen genießt, so wird klar, daß er nicht nur wegen des frühesten Vorkommens von Ornamentstichen, sondern wegen der Anknüpfungen, die er der Stilschöpfung der folgenden Zeit gewährt hat, an der Spitze steht. Für die italienischen Kunstverhältnisse seit dem sechzehnten Jahrhundert, die wir in größter Kürze zuvor skizziert haben, ist es mitbestimmend, daß fast von Anfang an niederländische Künstler, von denen sich ein andauernder Strom nach Italien ergoß, eingegriffen und ihre spätgotische Mitgift eingebracht haben. Der Bedeutungswandel des Wortes „Grotteske" von der bloß

---

ahmungen moderner deutscher Kunsthandwerker, was ich bemerke, damit sich später, wenn der Palast verändert ist oder verschwunden sein sollte, niemand irreführen lasse.

[1]) Man sehe die treffenden Auseinandersetzungen über Bernini von Panofsky, „Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen", 40, 1919, 241 ff.

lokalen Bezeichnung einer Ausschmückung von Grotten zu der Wertbezeichnung einer sonderbaren und phantastischen, fratzenhaften „Schnackerei" (capriccio) hängt damit zusammen und erinnert an den spätgotischen Ursprung der Drolerien, Karikaturen und Spukgestalten, die von Hieronymus Bosch bis Bruegbel niederländisch-gotisches Erbe waren. Als Niederländer vom Typ des Cornelis Bos in Italien nach 1530 in die Überlieferung der raphaelischen Schuldekoration eintraten, war die Umbildung der antiken echten Grottenverzierung bereits so weit gediehen, daß, wie Hedicke in seinem Monumentalwerk über Floris und die Florisdekoration (1913) es bezeichnet: der Raphaelbarock sich auf die lebensstarke niederländische Spätgotik, Barock auf Barock, aufpfropfte, was man „contrefare le grottesche al naturäle" nannte. In die Kunstunternehmungen des Nordens fließt das Eigengewachsene in verschiedenen Graden der Legierung mit dem Südlichen zurück. In Fontainebleau, in der Galerie Franz I., wird das Nordische des Rollwerks und der Durchsteckmotive von der Allgewalt der Darstellung des Nackten in Malerei und Stuckplastik der Rahmenfiguren übertönt. An der Vorliebe für alte, ja für häßliche Frauen zeigt sich die Herkunft von den Sibyllen Michelangelos. Dagegen überwiegt in dem großen Sammelbecken Antwerpen der nordische Einschlag. Das Figürliche und Nackte, das im Rollwerk gefangen ist und sich ihm zu entwinden sucht, hat einen Rest nordischer Henkerphantasie des in den Stock Legens, vielleicht auch ältester romanischer Erfindungen von Jagden und Verschlingungen bewahrt. Die Neigung für Girlanden von saftig aufplatzenden Früchten der Gurkenart, Birnen, Granatäpfel hat gegen Fontainebleau noch zugenommen. Dieser Antwerpener Florisstil, nach Cornelis de Vriendt-Floris (dem Erbauer des Antwerpener Rathauses) benannt, gewinnt (nach Hedickes Forschungen) internationale Verbreitung und greift im sechzehnten Jahrhundert bis zur Ostsee.

Inzwischen bildet sich, aus den gleichen italienischen Quellen gespeist und zugleich nordisch-gotische Überlieferungen fortsetzend, ein zweiter Mittelpunkt in dem holländischen Haarlem. Man glaubt hier, in der Vorliebe für die heidnische Mythologie und der Pflege der Nacktfigur antikisch zu sein; man glaubt auch in den ornamentalen Aufgaben, zumal den Kannengefäßen, für die der auf diesem Gebiet einflußreiche Polidor von Caravaggio die maß-

gebenden Formen der Hängeschnauzen, der geblähten Bauchigkeit und fast des Knorpelstils gefunden hatte,[1]) antikisch zu sein, und man steckt nicht nur im eigenen Haus, sondern auch mit dem italienischen Leibgut, in dem sich seit Cornelis Bos spätgotische und römische Phantasie mischen, in nordischer Überlieferungsart. Insbesondere pflegen die Haarlemer von Heemskerk an, der nach Preibisz seit 1538 aus Italien zurückgekehrt ist, weiche, knollige und teigartige Formen, die in den Hunderten von Stichen, die von Heemskerks Zeichnungen ausgehen, als Schulgut durch die Cort, Coornhert weitergegeben werden und in Goltzius münden[2]). Zülch betont im besonderen, daß, um den schwellenden Umriß der Körper hervorzubringen, die Heemskerkstecher die Körpergrenze, statt aus einer zusammenhängenden Umrißlinie, aus kleinen parallelen Querstrichelchen bilden, und daß ihnen mit dieser neuen Zeichenart Cornelis Bos um 1540 vorangegangen sei. In Callots Rötelzeichnungen habe ich bemerkt, daß der Verlauf seines Umrisses den sich durchdringenden gewölbten Flächen Rechnung trägt, was alles für die Vorgeschichte von Rembrandts Zeichenweise in Betracht kommt[3]). Aus allen diesen Beiträgen, unter denen der Haarlemer Mandijn als Träger der Boschüberlieferung nicht übersehen sein will, wächst der Knorpel- und Teigstil zusammen, wie ihn Spranger, der Vorgänger des Goltzius, und Cornelis van Haarlem aufnehmen, und dessen Hauptverbreiter letztlich Goltzius wird. Weit über Niederland hinaus ist die Voraussetzung gemeinsam, daß sich Linien- und Flächenornament in plastische Räumlichkeit umsetzt und zu der gotischen Grundvorstellung der schwellend organischen Form zurückkehrt. Vegetabilische und tierische Form mit fleischig-lappigen Bildungen oder mit muskulöser Spannung bieten sich dem neuen Drang dar.

---

[1]) So Jessen, S. 31, und Zülch, was mit meiner Beobachtung, vorhin S. 778 Anm. 3 stimmt. Hedicke hat als Zwischenglied die Gefäße von Floris, Tafel 9 und 10, die 1548 erschienen sind, Text S. 14. Sie gehen dann auf Vredemann de Vries über.

[2]) Die knolligen Figurenformen hat Zülch schon in Stichen der Ghisi nachgewiesen.

[3]) In dem Buch von Meder, „Die Handzeichnung", 1919, finde ich merkwürdig wenig zu dieser Hauptfrage. Doch ist S. 575 von Konturverzicht und dem Aufgeben der linearen Körpergrenzen die Rede. Sehr interessant ist seine Abb. 273 von Stefan della Bella, eine nackte Rückenfigur.

Französische Ansätze von Francini und Rabel und anderes, was v. Geymüller, „Baukunst der Renaissance in Frankreich“, S. 235 und 237, kurz verzeichnet, habe ich in der früheren Ausgabe besprochen. Nach Ludwig XIII. hört die Bewegung auf. Geymüller bespricht ihre Ausläufer und führt S. 238 f. den renegatischen Ausspruch von Bosse an: „Toutes ces sortes d'ouvrages tiennent plustôt du Gothique“, was Brinckmann „Baukunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in den romanischen Ländern“, S. 200 wörtlich wiederholt. Was hier zur Ablehnung führt, war für die gänzlich andere deutsche Sinnesrichtung Grund zur Aneignung. O. von Falke hat in der Hauptsache für die deutsche Goldschmiedekunst Nürnbergs den Bruch mit der Renaissancekunst des sechzehnten Jahrhunderts und die Rückkehr zur Gotik und ihren Buckelpokalen in dem „knorreten Geschirr“ der Goldschmiede Hans Petzolt und Peter Wiber zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts festgestellt („Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen“, 40 [1919]). Ein Nürnberger Silberschmied, Hans Konrad Brechtel, der aus einer berühmten Schönschreiberfamilie stammt (geboren 1609) siedelt nach Holland über und fertigt im Haag die zuvorerwähnten neumodischen Ohrmuschelgefäße („Bredius Feestbundel“, I, 230 ff.). Der häufigere Weg scheint aber umgekehrt aus Holland nach Deutschland zu führen, das, wie Italien, in dieser Zeit an vielen Orten holländische Künstler beherbergt. Auch kennen wir einen Fall von 1037, wo Kopien von Silbergeräten Pauls van Vianen von Amsterdam nach Danzig geschickt werden, um dem polnischen König angeboten zu werden [1]). Um 1600 sind zwei Herde in Deutschland ähnlich den niederländischen für Bildung und Verbreitung des Stils wirksam. In Nürnberg begegnet ein Jamnitzer, Christoph, für den (nach Zülch) Vorstufen von Peter Flötner an nachweisbar sind; in Augsburg sind es gleichzeitig datierte Ornamentstiche von Lukas Kilian, (1607 ff.) [2]). Das in Braunschweig 1621 erschienene „neue Compertament-

[1]) van Gelder in „Oud Holland“, 34, 1916, 236 ff. Übrigens ist dieser Vianen Vertreter des italienischen Stils der Cellini u. a., hat nicht in Holland, sondern in München und Prag gearbeitet. Von seinem Bruder Adam war zuvor die Rede.

[2]) Aus seinem ABC-Büchlein von 1627 mag das bei Jessen S. 134 abgebildete P in seinen Einzelformen als Vorläufer der Formen des Lutmaschen Chorgitters gelten.

büchlein", dessen Erfinder nicht bekannt ist (es trägt bloß den Vermerk des Verlegers: Godfr. Müller exc.), habe ich schon vor Jahren zitiert, und es ist deshalb merkwürdig, weil in Braunschweig vorher, 1619, der Stil an einem Haus vorkommt. Die bekannten Ziergiebel der Marienkirche in Wolfenbüttel gehören nicht dem Franckeschen Plan der Kirche vom Anfang des Jahrhunderts an, sondern sind erst um die Jahrhundertmitte ausgeführt worden. Nach Osten begegnet der völlig entfesselte Stil an dem lauenburgisch-sächsischen Herzogsepitaph und am Hochaltar des Ratzeburger Doms (die das Dehiosche Handbuch nicht einmal nennt) noch vor der Jahrhundertmitte[1]). Anderes soll in dem bischöflich Ratzeburgischen Schloß Schönberg bei Lübeck zu finden sein. Für die glänzende Entfaltung des „Knorpelbarocks" in Dänemark seit dem zweiten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts gewinnt man aus dem Buch von Chr. Axel Jensen, „Danmarks snedkere og billedsnidere i tiden 1536—1660", 1911, eine zusammenfassende Anschauung, wie sie der Kunstliteratur für Deutschland fehlt[2]). Als Hauptmeister erscheinen hier Peter Jensen Kolding und Abel Schröder der Jüngere. Man hat den Eindruck, als sei hier ähnlich wie in Deutschland ein besonders entgegenkommender Boden für diesen Stil gewesen. Das gotische Altarwerk von Claus Berg in Odense gehört ebenso wie bei uns der gleichzeitige Breisacher Altar zu den Stammvätern der Barockweise. Früher als diese östlichen Werke zeigen die Epitaphien am Niederrhein und in Westfalen zur Weser hin die neue Richtung. Bei Gerhard Groeninger geht sie in Münster und Minden neben der älteren her. Im Fränkischen zeigt sie sich in den Formen

---

[1]) Eine Inschrift besagt: „Gebhard Georg Titge Rotenburgens. me fecit". Der Ratzeburger Dom gehört zu Mecklenburg-Strelitz. Die Inventarisation fehlt. Doch ist jenes Epitaph des Herzogs August bei Robert Schmidt, „Bau- und Kunstdenkmäler des Askanischen Fürstengeschlechts im ehemaligen Herzogtum Lauenburg", Dessau, 1899, Fol. Tafel 7 groß abgebildet. Schmidt gibt an, der Künstler sei aus Boitzenburg. Die vorhin von mir angeführte Inschrift, die erneuert ist, steht am Hochaltar. Eine Anfrage in dem hannöverschen Rotenburg ergab, daß dort die Kirchenbücher erst 1681 anfangen, so daß sich die weitere Forschung wenigstens dort die Mühe des Suchens sparen kann.

[2]) Leider geben die Abbildungen nur Gesamtaufnahmen, wo doch so vieles auf die Einzelform ankommt.

der architektoniſchen Dekoration ſchon im erſten Jahrzehnt des ſiebzehnten Jahrhunderts. In der Möbelſchreinerei erreicht das Ohrmuſchel- und Knorpelwerk bei uns ſeine Volkstümlichkeit. Die Muſterbücher von Kaſſmann, Cammermaier, Unteutſch geben davon Zeugnis [1]). Es wird ſich lohnen, in der Beurteilung des Knorpelſtils endlich den Standpunkt zu verlaſſen, als ſei er eine Seuche aus der Jammerzeit des Dreißigjährigen Krieges geweſen. Inzwiſchen hat Deri, „Das Rollwerk in der deutſchen Ornamentik", 1906, zum Abſchied die Urteile der bisherigen Kunſtkritik zuſammengeſtellt (S. 75 f.).

Die Ohrmuſchel erfreut ſich bei den Kritikern körperlicher Schönheit keiner beſonderen Gunſt. Man rühmt kleine Ohren als das geringere Übel; häufig iſt die Mode geweſen, das Ohr durch Friſuren, durch Perücken zuzudecken und unſchädlich zu machen. Abſtehende, alſo beſonders ſichtbare Ohren haben immer als ein Greuel gegolten. Auf die naturgeſchichtlichen Anſichten vom rudimentären Charakter des menſchlichen Ohrs und die Möglichkeiten, die ſich etwa für die Zukunft eröffnen, wollen wir einzugehen unterlaſſen. Gegen dieſe Anſichten ſteht nun die Tatſache, daß es einen europäiſchen Ohrmuſchelſtil gegeben hat, der im Ohrlappenmotiv und allem Ähnlichen, in Hahnenkämmen und allem knollig Knorpelhaften, ein Schönheitsideal gefunden hat. Ein gewiſſer Wechſel zwiſchen dem Straffen und dem nachläſſig Weichen ſcheint der Kunſt natürlich; die Geſchichte der ſpätrömiſchen und der byzantiniſchen Kunſt hat z. B. zu verzeichnen, daß das Akanthusornament vom acanthus spinosus zum acanthus mollis übergeht. Statt daß man nun dankbar erfreut iſt, endlich einmal von dem ewigen Juden der Akanthusform ganz befreit zu werden, entſetzt man ſich über den unklaſſiſchen Ohrmuſchelſtil und findet in ihm das Äußerſte von Geſchmackloſigkeit und Entartung.

Der Zuſammenhang des Ohrmuſchelſtils mit den älteren Vorſtufen

---

[1]) Vielerlei Stoff findet ſich auch in der Literatur der ſogen. Säulenbücher. Von ihr handelt eine gute Heidelberger Diſſertation von Walter Thomä, „Die Schwellung der Säule bei den Architekturtheoretikern bis in das achtzehnte Jahrhundert", 1915, die zwar auf Ornament und Ohrmuſchelſtil nicht eingeht, aber neben Deri im Umkreis dieſer Studien nicht unbeachtet bleiben ſollte.

weiſt uns darauf hin, ihn nicht als zufällige Mode oder Laune oder Krankheit zu werten; er iſt ein Stil, der ſich in der Spätgotik ankündigt und nach allerhand Um- und Seitenwegen auf ſeine Straße kommt. Das Hypertrophiſch-Wilde, das Burlesk-Humoriſtiſche, das teufelsmäßig Phantaſtiſche, das unakademiſch Barbariſche, das ganze mittelalterlich Nordiſche wird noch einmal lebendig. Wird jemand glauben, daß dies Rembrandt mißfiel? Von dieſem Geiſt ſtak zu viel in ihm ſelbſt. Ja, vielleicht fand er noch etwas Beſonderes darin. Er mochte in den formlos maleriſchen Gebilden des Ohrmuſchelſtils, in der Lichtempfindlichkeit ihrer nimmer ruhenden Oberfläche denſelben Geiſt maleriſchen Empfindens ſpüren, der im ſiebzehnten Jahrhundert in der Malerei ſeinen höchſten Ausdruck finden ſollte in dem Namen

Rembrandt.

Verzeichnis der Abbildungen

		Seite
1	Nikolas Bruyningh, Kaſſel. Gravüre	(Titelbild)
2	Studienkopf. Radierung . . .	48
3	Selbſtbildnis. Studie. Dzikow .	48
4	Bettler. Radierung	49
5	Emmaus. Paris, Slg. André .	52
6	Judas' Reue. Haag. Slg. Preyer	52
7	Sog. Prophetin Hanna. Bisher Oldenburg	53
8	Darſtellung Jeſu im Tempel. Haag	54
9	Lievens, Lazarus' Auferweckung. Radierung	55
10	Prophet Bileam. Amerika . .	57
11	Frau Marg. Bilderbeecq. Frankfurt a. M.	72
12	Schlafende alte Frau. Radierung	72
13	Der Schiffsbaumeiſter und ſeine Frau. London . . . . nach	72
14	Frau Eliſab. Bas. Amſterdam nach	72
15	Die Anatomie des Dr. Tulp. Haag	73
16	Diana im Bade. Radierung . .	76
17	Schiff der Fortuna. Radierung	77
18	Bildnis, ſog. Schweſter Rembrandts. Mailand, Brera . . .	80
19	Saskia. Zeichnung. Berlin, Kupferſtichkabinett . . . . nach	80
20	Saskia. Dresden	81
21	Schlafendes Kind. Zeichnung. Amſterdam	134
22	Geſpräch. Zeichnung. Stockholm	134
23	Sog. Paulus im Gefängnis. Stuttgart	135
24	Die Darſtellung Jeſu im Tempel. Hamburg	136
25	Laſtman, Nauſikaa. Braunſchweig	137
26	Laſtman, Nauſikaa. Augsburg	137
27	Raub der Proſerpina. Berlin .	138
28	Raub des Ganymed. Dresden .	139
29	Adam und Eva. Radierung .	144
30	Die Verkündigung an die Hirten. Radierung	145
31	Rembrandt und Saskia. Dresden	148
32	Flora. London, Buccleuch . .	149
33	Die Opferung Iſaaks. Petersburg	150
34	Die Blendung Simſons. Frankfurt a. M.	151
35	Franz Hals, Der ſitzende Heythuyſen. Brüſſel	100
36	Franz Hals, Adriansgilde von 1627. Haarlem	101
37	Franz Hals, Adriansgilde von 1633. Haarlem	101
38	Martin Dacy. Paris	180
39	Saskia. Kaſſel	198
40	Flora (Saskia). St. Petersburg	199
41	Rembrandt und Saskia (ſog. Bürgermeiſter Pancras u. Frau) London. Buckinghampalaſt . .	204
42	Die Kreuzabnahme. München nach	204
43	Die Kreuzabnahme. St. Petersburg . . . . . nach	204

		Seite
44	Die Kreuzabnahme. Haag. Slg. Bachstitz	205
45	Correggio, Antiope. Paris	212
46	Damenbildnis. Amsterdam	218
47	Die Ausweisung der Hagar. London. Vikt. und Albertmuseum	219
48	Christus und Magdalena. London. Buckinghampalast	220
49	Besuch der Maria bei Elisabeth. London. Slg. Rothschild	221
50	Pfauenstudie. Rotterdam. Slg. Chabot	230
51	Der Rohrdommeljäger. Dresden	231
52	Die Arbeiter im Weinberg. St. Petersburg	232
53	Heilige Familie. Paris nach	232
54	Ostade, Bauernfamilie. Paris nach	232
55	Simsons Hochzeit. Dresden. (Gravüre)	234
56	Gewitterlandschaft. Braunschweig	251
57	Landschaft mit dem barmherzigen Samariter. Krakau	252
58	Die Windmühle. Philadelphia	253
59	Bildnis Titia. Zeichnung. Stockholm	258
60	Damenbildnis mit Fächer. (Titia?) London	259
61	Saskia. Berlin	260
62	Herrenbildnis. London, Grosvenor Gallery nach	260
63	Damenbildnis. London, Grosvenor Gallery nach	260
64	Selbstbildnis. London, Heywood	261
65	Selbstbildnis. London, National Gallery	262
66/68	Selbstbildnisse. Radierungen	263
69	Der Goldwäger. Radierung	263
70	Der Kunsthändler Francen. Radierung	265
71	Bildnis Frau Doomer. St. Petersburg	266
72	Van der Helst, Schützenmahl. Ausschnitt, Amsterdam	270
73	Josef erzählt seinen Traum. Radierung	271
74	Dirk Jakobsz, Schützenstück. Amsterdam	276
75	Werner van Valckert, Regentenstück. Amsterdam	277
76	Lundens. Copie nach Rembrandts „Nachtwache". London	288
77	Der Prediger Sylvius. Radierung	292
78	Mittelteil (Ausschnitt) des Hundertguldenblatts. Radierung	293
79	Die Nachtwache. Amsterdam (Gravüre)	298
80	Ecce homo. Radierung	304
81	Die Predigt des Täufers. Berlin	305
82	Die Enthauptung des Täufers. Radierung	306
83	Thomas de Keyser, Schützenstück. Amsterdam	307
84	Die Nachtwache. Ausschnitt der zwei Hauptfiguren	316
85	Bathseba. Neuyork	317
86	Die Eintracht des Landes. Rotterdam	330
87	Die Versöhnung Davids mit Absalom. Petersburg	331
88	Landschaft von Omval. Radierung	334
89	Velazquez, Las meninas. Madrid	335
90	Die Nachtwache. Ausschnitt. Lasdender Schütze	340
91	Manoahs Gebet. Dresden (Gravüre)	346
92	Der Prediger Anslo und seine Frau. Berlin	372
93	Susanne im Bad überrascht. Berlin	373
94	Junger Mann. Radierung	378
95	Der Landschaftsmaler Asselijn. Radierung	378
96	Dr. Ephraim Bonus. Radierung	379
97	Lievens, Dr. Ephraim Bonus	379
98	Jan Six. Radierung	380
99	Junger Mann, am Fenster lesend. Kopenhagen. Ny Karlsberg	381

Seite

100 Das Kind mit dem Besen. St. Petersburg 381
101 Bathseba mit dem Briefe König Davids. Paris 382
102 Josef, von Potiphar verklagt. Berlin 383
103 Christi Predigt. Radierung . 400
104 Die Synagoge. Radierung . . 400
105/106 Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten. Radierungen . 401
107 Bettlergruppe an der Haustüre. Radierung 404
108 Bettlerin. Radierung 405
109 Die badenden Männer. Radierung 405
110 Das Hunderguldenblatt. Radierung (Gravüre) 406
111 Daniel in der Löwengrube. Zeichnung. Haag. Slg. de Groot . 408
112 Der barmherzige Samariter. Paris 409
113 Christus und die Jünger in Emmaus. Paris 410
114 Figur in slawischem Kostüm. St. Petersburg 414
115 Sog. Adrian van Rijn im Goldhelm. Berlin 415
116 Geharnischter (Alexander der Große?) Glasgow 416
117 Der Segen Jakobs. Kassel (Gravüre) 430
118 Danaë. St. Petersburg . . . 444
119/120 Nackte Frauen. Radierungen 454
119/120 Nackte Frauen. Radierungen 454
123 Selbstbildnis. Zeichnung Amsterdam, früher Slg. Jansen, Amsterdam 456
124 Alte Frau. St. Petersburg . 462
125 Junge Frau. St. Petersburg . 463
126 Leonardo da Vinci, Abendmahl 468
127/128 Zwei Zeichnungen Rembrandts nach Leonardos Abendmahl . . 468
129 Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. Radierung 474
130 Die Grablegung. Radierung . . 478

Seite

131 Christus und Magdalene am Ostermorgen. Braunschweig . 478
132 Landschaft mit dem viereckigen Turm. Radierung 479
133 Landschaft mit dem Jäger. Radierung 479
134 Der heilige Hieronymus. Radierung 480
135 Abraham, Gottvater u. die Engel bewirtend. Radierung 481
136 Gottvater und die Engel erscheinen Abraham. Zeichnung. Dresden 481
137 Das Opfer Abrahams. Radierung 482
138 Christus u. Barrabas dem Volke vorgestellt. Radierung . nach 482
139 Christus und Barrabas. Späterer Zustand d. Radierung . nach 482
140 Die drei Kreuze. Radierung 1. Zustand 484
141 Die drei Kreuze. Radierung 4. Zustand 485
142 Allegorie. Radierung 488
143 Die Muschel. Radierung . . . 488
144 Die Anatomie des Dr. Deyman. Zeichnung. Amsterdam . . . 489
145 Die Wardeine der Tuchmacher. Amsterdam 498
146 Mattia Preti, Das Mahl Belsazars. Neapel 508
147 Die Verschwörung des Julius Civilis. Zeichnung. München . . 508
148 Die Verschwörung des Julius Civilis. Stockholm 509
149 Die nägelschneidende Alte. Neuyork 510
150 Der Schreibmeister Coppenol. Radierung 520
151 Alter Mann. St. Petersburg . 520
152 Junge Frau (Hendrickje?) Paris . 521
153 Clement de Jonghe. Radierung . 524
154 Jan Lutma. Radierung . . . 524
155 Der Dichter Jeremias Decker. St. Petersburg 525
156 Sog. Adrian van Rijn. St. Petersburg 525
157 Jakob Haaring. Radierung . . 528

		Seite
188	Greisenkopf. Dresden	528
189	Jan Sir. Amsterdam. (Gravüre)	530
190	Rembrandt? Ein Architekt oder Apostel. Kassel	534
191	Aristoteles. Neuyork	534
192	Bildnis eines Kranken. Berlin. Slg. Koppel	535
193	Selbstbildnis. Radierung 1. Zustand	538
194	Selbstbildnis. Radierung 2. Zustand	538
195	Selbstbildnis. London	539
196	Selbstbildnis. Wien	540
197	Selbstbildnis. Paris	540
198	Selbstbildnis. Florenz	540
199	Selbstbildnis. München. Slg. Carstanjen	540
170	Franz Hals, Herr van Heythuysen. Wien	560
171	Ital. Meister, Der italienische Heerführer Alessi. del Borro. Berlin	561
172	Die Handwaschung des Pilatus. Neuyork	566
173	Saul und David. Haag. Bredius	567
174	Anbetung der Könige. London. Buckingbampalast	570
175	Die Darstellung im Tempel. Radierung	571
176	Tintoretto, Abendmahl, Venedig, S. Giorgio magg.	574
177	Der Tod der Maria. Radierung	575
178	Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung	576
179	Flußtal mit der Ruine auf der Höhe. Kassel. Gravüre	578
180	Holbein, König Heinrich VIII. Rom	580
181	Raphael, Johanna von Aragonien. Paris	580
182	Bernini, Büste des Kardinals Scipio Borgheſe. Rom. Casino Borgheſe	581
183	Bernini, Büste des Herzogs Franz I. Este von Modena. Modena	581
184	Der lesende Jüngling. Wien	588
185	Die sogenannte Judenbraut. Amsterdam	608
186	Das Familienbild. Braunschweig	609
187	Die Heimkehr des verlorenen Sohnes. Radierung	620
188	Bild eines alten Mannes. Florenz	621
189	Der verlorene Sohn. St. Petersburg	622
190	Manasse ben Israel. Radierung	658
191	Der sogenannte Dr. Faust. Radierung	659
192	Selbstbildnis als Apostel. Earl Kinnaird, Schottland	688
193	Callot, Jerusalem. Stich	752
194	Architektur. Ausschnitt aus dem Gemälde: Die Versöhnung König Davids mit Absalom. St. Petersburg nach	752
195/196	Alte Stiche nach der Ruine der sog. Minerva medica in Rom nach	752
197/198	Gefäße aus Simsons Hochzeit	760
199/201	Adam van Vianen. Gefäße	762
202	Adam van Vianen. Aufsatz	764
203/204	G. v. d. Eeckhout, Rahmen	765
205	Lutma d. Ä., Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam	766
206	Lutma d. Ä., Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt nach	766
207	Lutma d. Ä., Chorgitter der Neuen Kirche zu Amsterdam. Ausschnitt nach	766
208	Buontalenti, Chortreppe. Florenz	767
209	Buontalenti, Fensternische. Florenz, Pittipalast	767

Regiſter der Namen und Kunſtwerke.

Aertſen 373. 489.
Ameſius 671.
Andrada 516.
Arminius 60.

Backer 299. 763.
de Baen 437.
Baldinucci 126. 320. 426. 438. 440. 515. 600. 630. 700 ff. 750.
Barberini 122. 775.
Barlaeus 66. 101. 104. 114. 113. 640. 650.
Barocci 186.
Basnage 652.
Becher 664.
Beethoven 251. 423. 605.
Beijerland 675. 691.
Bekker 660, 662.
Bella 774. 778.
Belmonte 681.
Berg, Cl. 780.
Berglinger 720.
Bernini 110. 122. 140. 156. 168. 175. 182. 548. 554 ff., 559. 569. 583. 774.
Beuckelaer 373.
Beuningen 675.
de Bie 441.
Boccalini 55.
Böcklin 283. 597.
Böhme 674 ff. 690 ff.
Bol 147. 207. 510. 768.
Bonnat 382. 387. 424.
Bontemantel 285.
Bonus 422. 682.
Borſel 665.
Boreel 665.
Borro 561.
Borromini 308. 548.
Bos 777. 778.
Boſch 777.
Bourignon 672.
Bouts 510.
Boyle 663.
a Brakel 671.
Brechtel 760. 779.
Bredero 105.
Brendel 663.
Brueghel, Peter 229. 375. 577. 680. 754. 777.
Buontalenti 773 f.
Burckhardt 147. 202. 535. 558. 560. 581. 628.
Burger-Thoré 5. 159. 161. 174. 289. 311. 326. 327. 344. 346. 499. 503.
Buzanval 99.

Callot 84. 98. 780 ff. 778.
Campen 487. 490.
Caravaggio 84. 116. 122. 124. 128. 145. 156 ff. 166. 167. 508. 550. 587. 629. 777.
Carracci 84. 124. 156. 167. 547. 556.
Caſtiglione 263.
Cats 82. 98. 184. 464. 638.
Cellini 773.
Champaigne 630.
Claude Lorrain 210. 338. 572.
Cluverius 60.
Cocq 248 ff. 281. 310 ff.
Coornhert 644.
Coornhert 778.
Cornelius von Haarlem 81. 188. 319. 778.
Cornelius Peter 421.
Correggio 156. 167. 211.
Cort 778.
Coſimo, Prinz von Medici 702.
da Coſta 654.
Coſter 105. 117.
Courbet 142.
Cranach 581.
Crayers 708 ff.
Cunaeus 634.
Cuyp, A. 170. 174. 630.
Cuyp, J. G. 182.
Cuypers 739.

Dante 393. 430. 628.
Delacroix 4. 312.
Delacroix 4. 312.
Descartes 89. 65. 639. 648. 662.
Diderot 477. 728.
Dietrich 294.
van Dijck 123. 180. 108. 109. 294. 327. 377. 524. 583. 604. 663.
Dilthey 646. 780.
Dohna 106.
Domenichino 146. 147.
Donatello 446.
Dou 82. 196. 436.
Drebbel 668.
Dürer 136. 379. 393. 467. 580. 594.
Du Jardin 169.
Du Perac 784.
Duquesnoy 146. 327.
Durm 782.

Eeckhout 763. 764. 768.
Elias 73. 277. 299.
Elsheimer 137. 187. 188. 189.
Epikur 321.
Erasmus 644.
Everdingen 436. 630.
van Eyck, Jan 755.

Fabritius 174. 418.
Faraday 238.
Félibien 424.
Fiammingo ſ. Duquesnoy.
Flinck 437. 530. 630. 714.
Flötner 779.
Fokkens 694.
Foucquier 123.
Fra Angelico 629.
Fra Bartolomeo 394.
Francen 708.
Francke 780.
Francini 779.
Franz v. Aſſiſi 393.
Frits 711.
Fromentin 13 ff. 168. 304. 312. 314. 323. 326. 345. 353. 355. 409. 504. 529. 603. 611. 629. 741. 745 ff.

Gautier 409. 523. 628.
de Gelder 603. 623. 630.
Gellert 717.
Gerſaint 487. 517.
Geymüller 548. 554. 779.
Gichtel 674.
Giorgione 156. 345.
Giotto 631. 727.
Glauber 664.
Gnoli 753.
Golzius 663. 776. 78.
Gomarus 60.

Goethe 44. 141. 179. 185. 192. 241. 263. 365. 367. 392. 403. 403. 402. 406. 525. 563 ff. 588. 590 f. 597. 611. 612. 618. 625. 627. 657. 664. 718. 721. 722. 725. 728 f.
Gottſched 717.
Goudt 158.
van Goyen 50. 172. 173. 174.
Greco 575.
Griffier 385.
Grillparzer 259.
Grimm 401.
Groeninger 730.
Grotius 65. 642. 662.
Grünewald 594.
Guercino 123. 166. 167. 267. 533. 604.
Guido Reni 123. 125. 126. 131. 140. 167. 199. 548. 603.

Hals 159. 168. 171. 174. 177. 236. 244. 275. 276. 313. 317. 319. 327. 337. 349. 358. 385. 561. 584. 585. 590.
Hamann 729.
Heemskerck 319. 753. 778.
Heinſius 59. 61. 99. 152.
Helmholtz 185. 188. 238. 321. 349.
van der Helſt 163. 269. 270. 298. 313. 316. 384. 386. 415. 440. 514. 534. 714.
Hendrickie 364. 696 f. 705. 709 f.
Herder 717.
Herrera 660.
Hersbeeck 706.
Herſchop 663.
Holbein 197. 581.
Hondecoeter 231.
Hondius 155.
Honthorſt 123. 158. 159. 530.
Hooft 66. 99. 101.
de Hoogh P. 170. 375.
Hoogſtraaten 144. 146. 351. 399.
Hortenſius 67.
Houbraken 129. 152. 206. 357. 441. 442. 467. 513. 522. 560. 600. 601 f. 630. 670. 680. 693. 696. 700. 708. 711.
Huygens, Chriſtian 662.
Huygens Konſtantin 55. 84. 89. 99. 100. 126. 146. 156. 159. 331. 451. 471. 634. 667.

Jamnitzer 779.
Jean Paul 710.
Ingres 421.
de Jonghe 708. 761. 764.
Jonſon 665.
Jordaens 234.
Junius 695.

Kalff 768.
Kant 458. 459. 718.
van Kattenburch 707.
Keil 320. 365.
de Keyſer 178. 307.
Kilian 779.
Klopſtock 717.
Knaus 265.
Kneller 513.
Kolding 780.
Kolloff 5. 201. 355. 398. 408. 417. 435. 694.
Koninck 216. 769.
Kornelia 696. 710.
Kunrath 664.

de Labadie 672.
Laireſſe 128. 488.
Langbehn 28 ff.
Laſtman 47. 135. 158. 577. 754. 769.
Legros 379. 480.
Leochares 140.
Leonardo da Vinci 167. 191. 309. 393. 469. 506. 523. 562. 565. 719.
Leſſing 717.
Liebermann 421.
Lievens 55. 56. 123. 152. 379.
van der Linden 663.
Lippi 631.
Lipſius 58. 649.
Liſzt 729.
Littré 394.
Lodenſteyn 669.
Lorichs 755.
Lorrain ſ. Claude.
Lotto 523.

Lucas van Leyden 373.
Lundens 289.
Lutma 758. 761 ff. 766 ff.
Luyken 676.

Maccovius 686.
Maes 442.
Malvasia 166.
Manasse ben Israel 638 ff. 688. 682.
Mandijn 778.
Manet 142. 163. 446.
Maupassant 724.
Meaume 751.
Melanchthon 644.
Memling 549.
Menge 719.
Menno Simons 648.
Metsu 170. 237. 378. 511.
Meursius 60. 106.
Michelangelo 186. 166. 185. 255. 354. 421. 512. 533. 548. 553. 556. 578. 579. 729. 777.
Mierevelt 155.
Mieris 289.
Millet 505.
Mirandola 674.
Moor 534.
Moreau 18.
Moreelse 534.
Mosyn 761.
Mozart 413. 597.
Murillo 54. 108. 209. 327. 378. 386. 604.

Niebuhr 345.
Niezsche 458.
Nieuland 769.
Novalis 723. 732.

Oldenbarneveld 642.
Orlers 244.
Ostade 171. 233. 372. 415. 450.
Overlander 246.
Ovid 140. 592.

Patinir 754.
Pels 362.
Perfius 821.
Petzolt 779.
Pijnas 784.
Piles 128. 237. 238. 426. 441. 454. 601.
Pinto 681.
Plato 679.
Plockhoy 680.
Pontanus 694.
Potter 173. 174. 384. 386.
Pouſſin 128. 131. 167. 225. 475. 548. 572. 605.
Prariteles 392.
Preti 508.
Prévoſt 724.
Primaticcio 575.
Primo 123.
Puget 148.
Pynaker 456.
Pyrrikus 489.

de Queſſel 763.

Rabel 779.
Rainaldi 308.
Rambouillet 83.
Ranke 551.
Raphael 124. 142. 145. 156. 167. 171. 237. 263. 399. 468. 472. 490. 543. 548 ff. 556. 581. 742. 773.
Raphaellin 106.
Raveſteyn 155. 244.

Rembrandt

1. Gemälde.

Abrahams Opfer 147. 149. 200. 214. 318.
Sogen. Adrian van Rijn 416. 536. 586.
Ahasver ſ. Eſther
Alenſon 686.
Anaſtaſius (Stockholm) 53.
Anatomie des Dr. Deijman 76. 422. 438. 455.
Anatomie des Dr. Tulp 73. 181. 269. 273. 276. 282. 318. 537. 538. 422. 445. 448. 502. 506. 520. 610.
Andromeda 136.
Anslo und Frau 282. 371. 686.

Apostel 688.
Arbeiter im Weinberg 282. 292. 372.
Sogen. Architekt (Kassel) 420. 534.
Architekturen 749.
Aristoteles 534 ff.
Badende Frau 383.
Elisabeth Bas 72. 266.
Bathseba 136. 148. 230. 318. 382. 384. 391. 446. 448. 453. 457. 524.
Belsazars Mahl 147. 205. 214. 228.
Marg. Bilderbeecq 72.
Bildnisse siehe Männliche, Weibliche, Selbstbildnisse. Benannte stehen unter ihrem Namen.
Bileams Eselin 57.
Bonus 682.
Bruyningb 831. 836. 886 ff.
Callisto 140.
Christus, Einzelfigur 496. 688.
Christi Anbetung d. d. drei Könige 397. 570.
Christi Anbetung d. d. Hirten 374.
Christi Auferstehung 132. 144. 148. 214. 228.
Crucifixus 488.
Christus u. d. Ehebrecherin 179. 228. 300.
Christus in Emmaus 52. 378; (Louvre) 409.
Christi Flucht nach Ägypten 214. 784.
Christi Grablegung 202.
Christi Himmelfahrt 181. 214. 488.
Christus u. d. Jünger im Sturm 144. 502.
Christi Kreuzabnahme 200. 205. 206. 214. 387. 448. 448. 474. 478.
Christi Kreuzaufrichtung 205.
Christus u. Magdalene (Noli me tangere) Braunschweig 220. 222. 294. 319. 374. 398. 478. 491.
dasselbe, Buckingham-Palast 219. 220. 398. 478.
Christus a. d. Marterssäule 488.
Passionsszenen 179. 205. 219. 244.
Christus vor Pilatus 500.
Christus u. d. Samariterin 482.
Christi Tempeldarstellung 88. 379. 228. 300. 808.
dasselbe (Hamburg) 136.
Christus u. d. Zinsgroschen 636.
Daey, Martin u. seine Frau 181. 312.
Danaë (St. Petersburg) 318. 388. 443 ff. 789.
Daniel 409.
David u. Absalom 333. 386. 620. 782.
David, s. a. unter Saul
Decker 826.
Diana im Bad 219. 443.
Diana u. Aktäon 300. 388.
Frau Doomer 266.
Doppelbildnisse 150. 204 (s. a. Anslo, sogen. Pankras, Schiffsbaumeister, Selbstbildnisse).
Eintracht des Landes 329. 438. 807.
Esther u. Ahasver 607.
Europa, Raub der 139.
Fahnenträger 149. 150.
Familienbild, Braunschweig 806. 607 ff. 624.
Familienbild mit Affe 206.
Heilige Familie 228. 232. 378.
Kassel (Holzhackerfamilie) 303.
Louvre (Menuisier) 233, 462.
München 83.
Berlin (Mahnung zur Flucht) 373.
Petersburg 376.
Flora (Bucceuch) 149. 150. 152. 204.
St. Petersburg 199.
Frauenporträte, siehe weibliche Bildnisse.
Ganymed 140. 159. 318. 502.
Geldwechsler 87.
Gewappneter, siehe Krieger.
Greisenbilder 182.
Hagars Ausweisung 219. 222. 294. 306.
Halbfigurenbilder 231.
Sogen. Hanna (Oldenburg) 83. 462.
Herrenbildnisse, siehe Männliche Bildnisse.
Hintergründe 749.
Homer 496. 510.
Mann mit Homerbüste (Aristoteles) 534 f.
Interieurszenen 232.

Jakobssegen 412. 419. 430 ff. 866.
Jakob mit dem Engel ringend 429.
Jakob und der blutige Rock Josephs 429.
Jeremias in der Höhle 80.
Johannis des Täufers Predigt 138. 144. 182. 300. 305. 862.
Joseph und die Frau des Potiphar 383.
Isaak und Esau 789.
Judas vor dem Hohenpriester 227. 270.
Sogen. Judenbraut (Amsterdam) 292. 607. 624.
Kinderbilder, Mädchen 383.
Kleopatra 616.
Krieger (Gewappneter) 416. 617.
Gebarnischter (Glasgow) 416. 417.
Mann mit Helm, siehe Adrian.
Landschaften 138. 249 ff. 479. 877 ff. 689.
Lukretia 612. 624.
Lutma 763.
Manasse ben Israel 686.
Männliche anonyme Bildnisse 218. 227. 380. 416. 462. 521. 528. 537.
Herr mit dem Falken (Westminster) 257.
Ganze Figur stehend (Kassel) 401.
Jüngling am Fenster (Kopenhagen) 538.
Sogenannter Sobieski 414.
Schreibender Herr (St. Petersburg) 520.
Junger Mann mit Stock (Louvre) 524.
Bildnis bei Jusupof 527.
Lesender junger Mann (Wien) 538.
Manoah 214. 300. 329. 346. 380. 402. 471. 864.
Mariae Heimsuchung 219. 221. 222. 229. 294. 398.
Matthäus 688.
Mönche 687.
Moses mit den Gesetztafeln 429.
Mosis Findung 219. 300.
Münzensammler 198.
Nachtwache 20 ff. 241 ff. 268 ff. 280 ff. 370. 371. 386. 397. 401. 408. 438. 448. 495. 498. 506. 514. 561. 585. 610. 737 ff.
Nägelschneidende Frau 511. 589.
Noli me tangere s. Christus und Magdalene.
Nonne von Epinal 687.
Ochsenstudien 228. 229. 415.
Orientalen 205. 324.
Ovid, Fabeln 428.
Paulus 136. 196. 688.
Sogen. Pankras und Frau 282.
Petri Verleugnung 429.
Pfauenstudien 228—230.
Philosophen 182. 207. 232. 588.
Prophetin Hanna 53. 462.
Proserpina, Raub der 80. 139.
Sogen. Rabbiner 205. 377. 402.
Rohrdommeljäger 231.
Samariter 136. 251. 375. 403. 409. 488.
Saskia, Kassel 197. 537.
Berlin 377.
Dresden 85. 198. 377.
Doppelporträt, siehe Selbstbildnisse.
Saul und David 419. 511. 566.
Schiffsbaumeister und Frau 72. 282. 520.
Sogen. Schwester Rembrandts 80.
Selbstbildnisse 182.
Jüngere: Berlin 260. 539.
Kassel 227. 260. 377. 530.
Cambridge 416.
Dresden, Doppelbild mit Saskia 85. 149. 198. 204. 230. 234. 235. 260. 282. 328. 538. 561. 629.
Florenz, Pitti 538.
London 262. 347.
Paris 262.
Späte Selbstbildnisse: Berlin 541.
Buccleuch 540. 542.
Carstanjen 538. 542.
Kassel 262. 540.
Florenz, Uffizien 541.
Frick 429. 540.
Iveagh 540.
Kinnaird 541. 688.
London 541.
Paris 541.
Wien 540.

Simſon 204. Kleines frühes Bild 238. Hochzeit 153. 228. 234. 328. 396. 801. 761.
Blendung 149. 214. 336. 385. 448. 473. 863.
Simſon drohend 149. 292.
Jan Six 817. 831. 837.
Sogen. Sofoniabe 204. 238.
Stallmeeſters, ſiehe Wardeine.
Stilleben, Haſen uſw. 195. 228. 229. 230. 420.
Studienköpfe 182.
Suſanna Berlin 375. 382. 453. 457. Haag 224. 306. 318.
Paris 148. 382. 391.
Thomas, ungläubiger 151.
Tobias' Familie, Berlin 374. 564.
Glasgow 480. Paris 147. 214. 372. Richmond 374.
Uytenbogaert 686.
Venus 456.
Verkündigung an die Hirten 138. 214.
Verlorener Sohn 566. 619 ff.
Verſchwörung des Civilis 300. 301. 331. 358. 438. 466 ff. 498. 808 ff. 866.
Wardeine der Tuchmacher 273. 331. 432. 438. 466 ff. 497 ff. 610. 744.
Weibliche anonyme Bildniſſe u. Figuren.
Sitzende Frau bei der Toilette 419.
Dame mit Fächer: London, Buckingham-Palaſt 287. 292. 463.
London, Iveagh 287; Weſtminſter 287; Kaſſel 371; Paris (salon carré) 822; Verſchiedene 218. 292. 462. 587. 610. 624.
Wijmer, Anna 266.

2. Radierungen.

Abraham und die Engel 480.
Abrahams Opfer 480. 481.
Adam und Eva 143. 482. 789.
Akte 483 ff.
Allegorie 455. 486. 807.
Aſſelyn 378.
Badende Männer 406.
Bettler 404. 496.
Bonus 378. 682.
Chriſtus: Verkündigung an die Hirten 144. 147. 280. 300; Anbetung durch die Hirten 381; Darſtellung im Tempel (B 49) 292. 870; dasſelbe (B 50) 870. 617; Flucht nach Ägypten 380. 381; Unter den Schriftgelehrten 402; Austreibung der Händler 147. 780; Heilt Kranke (Hundertguldenblatt) 293. 308. 390 ff. 819; Samariterin am Brunnen 292. 607; Auferweckung des Lazarus (große) 151. 398. 470. 803; (kleine) 406; Predigt 399. 494. 496; Am Ölberg 480; Vor dem Volk (Ecce homo) 181. 292. 304. 398. 478. 477. 482; Spätes Ecce homo (Chriſtus und Barabbas) 482 f. 496; Drei Kreuze 484; Kreuzabnahme 406. 475; Grablegung 476.
Clement de Jonghe 525. 761.
Coppenol 497. 821.
Danaë 443.
Daniel 690.
David 398.
Diana 443.
Dreikönigsabend 381.
Fauſt 528. 659.
Fortuna 77. 506.
Francen 265.
Heiliger Franz 208. 480. 801. 819.
Goldſchmied 758.
Goldwäger 265.
Haaring 821. 827. 707.
Haaring jun. 831.
Hieronymus 208. 233. 480.
Hundertguldenblatt, ſiehe unter Chriſtus.
Johannes des Täufers Enthauptung 292. 306. 759.
Joſeph erzählt ſeinen Traum 270.
Joſeph und Potiphars Weib 149.
Landſchaften 479; Drei Bäume 281. 877; Omval 335.
Liebespaar und Tod 264.
van der Linden 663. 711.
Löwenjagd 406.
Lutma 821. 828. 788.
Männliche Figuren, Halbfigur 378.

Manasse ben Israel 689; Illustrationen zu Manasse 430. 689. 690.
Mariä Tod 574. 759.
Medea 423. 750.
Meermuschel 488.
Petrus und Johannes 754.
Phönix, sogen.; siehe Allegorie.
Samariter 145.
Schulmeister 380.
Selbstbildnisse 203. 414. 501. 539.
Sir 205. 379. 400. 539. 588. 707; Illustrationen zu Sir 396.
Sujets libres 451.
Sylvius 293.
Synagoge 402.
Taufe des Kämmerers 406.
Tholinx 521. 527.
Tobias, der alte 398; Familie 147. 292.
Uytenbogaert 205.
Verlorener Sohn 619.
Weibliche Figuren 200.

3. Zeichnungen.

Allgemeines 133. 576.
Abraham und Hagar 444.
Abraham und Gottvater 481.
Amsterdamer Rathausruine 479.
Anatomie Deyman 495.
Architektur 483.
Christi Abendmahl 440.
Daniel in der Löwengrube 408.
Hundertguldenblatt 400.
Köpfe 521.
Landschaften 479.
Löwen 409.
Samariter 685.
Sastia 81.
Susanna 471.
Titia 288.
Verlorener Sohn 619.
Wardeine der Tuchmacher 536.
Nachzeichnungen nach Gemälden von Lastman 130.
Nachzeichnungen nach Gemälden von Leonardo 469.
Renan 570.
Reni, s. Guido.
Reynolds 289. 319. 329. 417. 447. 452. 628. 719.
Ribera 508.
Ricci 550.
Rivet 82.
Robert-Fleury 382.
Rodenburg 128.
Rodriges 681.
Roghman 385.
Romano 775.
Rosso 575.
Rothe 661.
Rousseau 728.
Rubens 74. 104. 140. 150. 168. 201. 229. 275. 302. 319. 327. 337. 412. 445. 447. 448. 454. 486. 490. 472. 473. 524. 534. 549. 560. 562. 573. 585. 580. 596. 608. 632. 663.
Ruffo 176.
Ruisdael 170. 172.
Rumohr 727.
Ruskin 570. 629.
Ruytenburch 247 ff. 310 ff.

Sabbatai, Zewi 657. 672.
Sabunde 674.
Sainte-Beuve 22.
Salvator Rosa 54.
Sandrart 82. 124. 126. 142. 200. 225. 228. 237. 239. 439. 442. 514. 693. 713. 761.
Saskia 80. 85. 243. 364. 695 f.
Scaliger 58. 59. 644.
Scheltema 694.
Schiller 719. 721.
Schlegel (Brüder) 720. 733.
Schlegel, Karoline 721.
Schnaase 198. 631.
Schooten 56. 244.
Schopenhauer 458. 615. 717. 720. 722. 753.
Schröder, A. 780.
Schurman 81. 672 f.
Scorel 273. 754.
Scriverius 61.
Sebastian del Piombo 549. 582.

Segers 183.
Shakeſpeare 118. 120. 141. 149. 182. 207. 392. 394. 407. 529. 625.
Simmel 30. 629.
Simons ſ. Menno.
Sir 396. 713.
Sluter 512.
Smith 201. 289. 295. 321. 504. 532.
Sorbière 61. 441. 602. 604.
Sozzini 648.
Spilberg 313. 439.
Spinoza 634. 639. 651. 662. 681.
Spranger 778.
Steen 161. 234. 237. 502. 450.
Swanenburch 47.
Sylvius 635. 650.

Tacca 774.
Tacitus 467.
Taine 628.
Talleyrand 840.
Teellinck 669.
Tengnagel 784. 769.
Teniers 663.
Terborch 511. 533.
Tholinx 422.
Thoma 283.
van Thulden 507.
Tintoretto 148. 488. 492. 574 f.
Titge 780.
Titus 364. 698 f. 709 f.
Tizian 121. 141. 142. 167. 217. 228. 288. 302. 319. 345. 349. 421. 476. 523. 577. 590.
Torenvliet 132.
Torrentius 666.
Trautmann 294.
Tulp 637.
Turner 283. 387.

Uylenburch 63.

Valckenburch 784.
Valckert 277.
Valentin 84.
Vaſari 107. 421. 719.
van Veen 62.
Velazquez 51. 84. 143. 160. 368. 372. 209. 300. 304. 327. 338. 345. 349. 388. 444. 446. 477. 524. 560. 583. 604.
van der Velde 169. 173.
Vermeer 174. 380.
Veroneſe 148. 345.
Verrocchio 719. 774.
Vetter 761
Vianen 761 f. 779.
Vico 773.
Victorinus 105.
Viktors 418. 510.
Virgil 182.
Viſcher, Friedrich 613.
Viſcher, Peter 766.
Vondel 104. 112. 114. 216. 331. 489. 687. 715.
Vos 117.
Voſſius 60. 66. 644. 646.
Voet 643. 651. 669.
de Vriendt 777 f.
de Vries 778.

Waagen 8.
Wackenroder 719. 720.
Wagner, Richard 613. 678.
Weenix 231.
Wibet 779.
Wieland 883.
Wienbarg 217.
Wijck 663.
Witſen 705. 714.
Wouwerman 629.

Zuccari 156. 778.
Zülch 776. 778.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
BKS
ND 653 R4 N49
v.2 c. 1
Neumann, Carl, 1860-
Rembrandt /
3 3125 00285 1976